

هند أديب

شعرية سعيد عقل



شجرية سعيد عقل

هند أديب

شِغْرِية سعيد عقل

دار الفارابي

الكتاب: شِعْرِيَّة سعيد عقل
المؤلف: هند أديب
الغلاف: فارس غصوب

الناشر: دار الفارابي - بيروت - لبنان
ت: (01)301461 - فاكس: (01)307775
ص.ب: 11/3181 - الرمز البريدي: 1107 2130
e-mail: info@dar-alfarabi.com
www.dar-alfarabi.com

الطبعة الأولى 2010
ISBN: 978-9953-71-514-8

© جميع الحقوق محفوظة

تباع النسخة الكترونياً على موقع:
www.arabicebook.com

إلى
إلسا وسامي وجورج

تجربتي مع سعيد عقل

تجربتي مع سعيد عقل "أدبية" و"إنسانية" بكل ما لهاتين الكلمتين من معنى. فقد أمضيت زهاء خمس عشرة سنة من العمل البحثي المتواصل على أعماله: خمس سنوات لإنجاز رسالة وأطروحة أولى، وعشر سنوات لإنجاز الأطروحة الثانية. تضاف إليها محاضرات جامعية، ومشاركات في مؤتمرات وندوات، ومقالات وأبحاث نشرت في العديد من المجلات المتخصصة، وكان موضوعها جميعاً: شعر سعيد عقل.

قادني هذا العمل البحثي إلى اكتشاف جوانب عديدة في شخصية هذا الشاعر الذي كان اللبنانيون والعرب متقسمين في الرأي حوله. في البداية، رأيت نفسي أسبح بين موجتين عارمتين: موجة المؤيدين له وموجة معاكسة تشكك في قيمة أعماله. إلا أنني لاحظت أن اختلاف الآراء حوله تنطلق في الحالتين من منطلقات إيديولوجية. فسعيد عقل لم يكن شاعراً عادياً ومعزولاً عن الحياة العامة، إذ حمل شعره في مراحل معينة إيديولوجية قوية تمحورت حول نظرته للبنان الذي جعل منه موطن إرث تاريخي يرقى إلى آلاف السنين متخطياً بذلك المفهوم "العروبي" الذي كان يسجن الوطن في إطار تاريخ إسلامي-عربي. وقد أتى عمله "قدموس" ليجسد هذه الأفكار في مرحلة كان لبنان يحقق استقلاله.

إذا، اتسمت تجربتي مع سعيد عقل ببحث دائم عن الدرب الذي يوصلني إليه، قاومت خلالها الرضوخ للمواقف المسبقة من شخصه ونتاجه أو التأثير بها. لم يكن سلوك هذا الدرب سهلاً عليّ، إذ كنت أعيش، على الرغم من الإطار

الأدبي المحدّد لاختصاصي وعلى غرار كل اللبنانيين من جيلي، في خضمّ تجاذب حاد كان يقسّمنا إلى فريقين: فريق ينتمي إلى "عروبة" منفلشة بتلاوينها الاشتراكية والقومية، وفريق ينتمي إلى "لبنانوية" منكشمة لا يخفي عداؤه للانصهار في أمة يغلب عليها الطابع الإسلامي.

كان سعيد عقل من منظري هذه "اللبنانوية"، ويريد لبناناً متميّزاً وفريداً في محيطه العربي ومختلفاً عنه تاريخاً وتقاليد وقيماً. وقد سلك في هذا المسار الذي اختاره لنفسه طريقاً كانت محطّاتها الرئيستان: "قدموس" و"يارا". ففيما أبرز في "قدموس" خصوصية الحالة اللبنانية بأبعادها الأسطورية وشبه الميثافيزيقية، أعلن في أوائل الستينيات من القرن العشرين في ديوان "يارا" مشروعاً جريئاً وخطيراً بتبنيّه اللغة اللبنانية التي استتبط لها أبجدية خاصة صاغها من الحرف اللاتيني مع إدخال بعض التعديلات عليه. غير أن عقلاً، وعلى الرغم من مشروعه الإيديولوجي (اللغة والحرف اللبنانيان)، استمرّ في إصدار دواوين شعرية باللغة العربية التي قلّما توصّل إلى إتقانها أي لبناني أو عربي من دعاة العروبة الأقحاح. فلقد فرض نفسه شاعر العربية بامتياز.

من خلال عملي المستمرّ على نتاج سعيد عقل، اكتشفت أمرين. الأمر الأول هو الطاقة الفنيّة الخلاّقة للشاعر: الصور، الاستعارات، اللعب بالبحور والأوزان، الجمالية الأسلوبية البالغة السمو... ما سمح لي بتحديد موقعه بين التجديد والحداثة. فكان عن حقّ من المساهمين الكبار في ولادة الحداثة الشعرية وإن لم يكن من أعلامها المعترف بهم. أما الأمر الثاني فهو نظراته الخاصة إلى لبنان ورسالته ودوره. فإذا كان الأمر الأول من بديهيات العمل الأدبي، خاصة أن لا أحد ينكر ما لشعر سعيد عقل من أهمية في التراث الشعري الحديث والمعاصر، إلّا أن الأمر الثاني كان أكثر إشكالية بالنسبة إليّ، لاسيما وأن العديد من اللبنانيين - وأنا من بينهم - كانوا ينطلقون، وما زالوا، من مواقف سعيد عقل السياسية والإيديولوجية لتحديد موقفهم من شعره سلبيّاً أو إيجاباً.

لم أكن، في بداياتي، من محبّي آراء سعيد عقل في مسألتي اللغة ولبنان.

وكنت، على غرار العديد من اللبنانيين، أرى أن شعره كان تعبيراً أدبياً عن مواقفه الإيديولوجية المسبقة. وكان هذا التعبير يضعف، بالنسبة إلينا، من مكانة شعره ويقلل من أهميته. فعندما قبلت بموضوع الأطروحة الذي عرضه عليّ أستاذي علي مراد (الجزائري) في فرنسا، حاولت مراراً تجنبه ورفضه. ولكن إصرار أستاذي من ناحية، وغياب أعمال أكاديمية ونقدية حول نتاجه، دفعاني إلى القبول به، وإن رغماً عني.

كان عليّ بادئ ذي بدء أن أقنع نفسي وأقنع أصدقائي الذين كانوا في معظمهم من مناهضي طروحات سعيد عقل اللغوية والسياسية. كانت "العروبية" حينذاك مسيطرة على عقولنا وضمائرنا، وكان الشعر الفلسطيني الملتزم يشكل النموذج الذي على أساسه كنا نقيس الشعر والأدب عامة. ولكن قراءاتي العديدة في الآداب العالمية أرشدتني إلى ضرورة التمييز بين المواقف السياسية والإيديولوجية المعلنة لأديب ما وأعماله الأدبية. والأمثلة على ذلك كثيرة في هذا المجال: بالزاك (الملكي)، سيلين (المتعاون مع الاحتلال النازي)، أراغون (الشيوعي السوفياتي)، الخ.

فأول ما قمت به كان التمييز بين نتاج سعيد عقل الأدبي ومواقفه السياسية والإيديولوجية. ساعدني هذا التمييز على اكتشاف أصول الفكرة اللبنانية عنده. في الواقع لم يكن سعيد عقل "لبنانياً" بالمعنى السطحي والمبتذل للكلمة. لقد صاغ "لبنانيته" بإتقان، ودعمها بمصادر تاريخية كثيرة وأغناها بسير وأساطير وأدبيات مختلفة. هكذا بنى سعيد عقل فكرة "لبنان" الفريد. لقد صنع هذه الفكرة وصاغها، مثلما بنى "العروبيون" فكرة العروبة بأسانيد تاريخية وحضارية. أخذ سعيد عقل على عاتقه البحث عن خصوصية تاريخية وأسطورية وأنتروبولوجية لهذا البلد الذي انبثق من انهيار السلطنة العثمانية.

لم يكن سعيد عقل وحده يعمل لتدعيم فكرة لبنان في الواقع وفي الضمير. كثيرون هم الأدباء اللبنانيون الذين سعوا إلى رسم ملامح هذا الوطن، أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر أمين الريحاني الذي ذاب على السير في طرقات لبنان وأزقته متنقلاً بين قراه وبلداته، فكتب مشاهداته في "قلب لبنان".

ذلك أن الوطن لكي يوجد في الواقع وفي الضمير وجب أن تحتل مساحته فضاء كتاب وصفحاته.

لبنان سعيد عقل كناية عن تاريخ أسطوري وإنساني، وقد أراد له الشاعر أن يكون مبتدأ كل الحضارات وكل القيم وكل العلوم، كما أراد له أن يكون مركزاً للإشعاع يختزن كمّاً من التاريخ الإنساني والإنجازات.

أحببت الشاعر واحترمت فكره، وإن لم أكن من المؤيدين المطلقين له. مارست التحوار مع من هو في الضفة الأخرى فكراً وتصوراً واقتناعات. تعمّقت في نظرتي للبنان كياناً حضارياً وإنسانياً ولغوياً وفكرياً، هذه النظرة التي عمل بجهد بلورتها ونشرها. لم ينجح تمامًا في مشروعه، ولكنه نجح في صوغ كيان خيالي للبنان أبدي مثلما نجح في بناء عمارته الشعرية الغدّة. فمن الصعب لساکني الزمن الأرضي أن يتقبلوا بسهولة فكرة أبدية وأزلية.

من خلال سعيد عقل، تعرّفت إلى من يمكن اعتباره بالنسبة إليّ "الأخر"، فتقبّلت في غيرته وفي اختلافه عني، وأحببته بهذه الصفة من دون أن أنماهى به أو أرفضه.

واليوم مع تبني كل لبنان فكرة "لبنان وطن دائم لكل اللبنانيين"، ليس أمام محبّذي هذه المقولة سوى إعادة قراءة ما كتبه سعيد عقل في "قدموس" وفي "لبنان إن حكى" وفي بعض قصائد "كما الأعمدة" وفي افتتاحيات جريدة "لسان الحال"، لكي يؤسّسوا للبنان كياناً مستقلاً ومميّزاً وفدّاً في ضميرهم، كياناً هو جزء من عروبة - هي أيضاً بحاجة إلى تحديد - تقبل الاختلاف والخصوصيات من دون تناهد أو ذوبان.

لا يسعني، لمناسبة صدور هذا الكتاب، إلا أن أتقدم بالشكر لكل الذين ساعدوني ودعموني في إنجازهم، وأخصّ بالشكر الصديق الأستاذ جورج شگور الذي تكبّد عناء قراءة المخطوطة وتدقيقها وإبداء النصائح والملاحظات.

هند أديب

بيروت 3 أيلول 2009

مقدمة عامة

1 - الإنسان والشاعر

يبدأ سعيد عقل⁽¹⁾، المولود في زحلة (البقاع)، مسيرته الأدبية والمهنية عام 1930⁽²⁾ لدى قدومه إلى بيروت ليعمل صحافياً في مجلة كان يديرها الشاعر اللبناني الكبير بشارة الخوري الملقّب بالأخطل الصغير. عام 1935، تُكرّسه إحدى الجوائز الأدبية شاعراً كبيراً، وذلك عن مسرحيته الشعرية المستوحاة من التّوراة "بنت يفتاح"⁽³⁾. بعد سنتين، ينشر عقل

(1) ولد سعيد عقل في الرابع من تموز 1912 في زحلة، وتابع فيها دراسته الثانوية حتى سنّ الثامنة عشرة. وخلافاً لما قد يظنّه بعضهم لم تكن لديه أيّ ميول شعرية واضحة. فكان بحكم تفوّقه في مادّة الرياضيات يستعدّ للدراسة الهندسة المعماريّة.

(2) كان قد نشر ذلك العام "إنجيل الحب" وهو مجموعة قصائد كتبها حتى سنّ الثامنة عشرة. بيّد أنّه اعتبر تلك المجموعة مُراهقةً شعرية حيث لم تكن شخصيته الأدبية والفنية قد تشكّلت بعد، فلم يُعدّ طباعتها.

(3) صدرت هذه المسرحيّة عن المطبعة الكاثوليكيّة في طبعة فاخرة من الحجم الوسط وبلغ عدد صفحاتها السّتين. ولم يُعدّ نشرها بعد ذلك. وتألّف هذه المسرحية الشعرية من فصلين ومقدّمة قصيرة من ثماني صفحات تتضمّن جزأين: الأول عرضٌ موجز لمدرستين كلاسيكيتين، الفرنسيّة والسّكسبيريّة، والثاني مجموعة ملاحظات حول المنهجية التي استخدمها الكاتب في إعداد موضوعه.

عمله الثاني "المَجْدَلِيَّة"⁽⁴⁾، وهو قصيدة سَرْدِيَّة من مئة وعشرة أبيات مستوحاة من "العهد الجديد" تَرْوِي قصة لقاء مريم المَجْدَلِيَّة، المرأة المُثيرة والخاطئة، المسيح، وسيدفع ذلك اللقاء مريم المَجْدَلِيَّة إلى إنكار ماضيها وترسم طريق المسيح.

وبعد أن يذيع صَيْئته، توكل إليه مدرسة الحِكْمَة - على غرار ما فعلت الـ"كوليج دي فرانس" ليهو فاليري - كُرْسِيَّ الشَّعر الذي استُخِذَ خِصِيصًا من أجله يُلقَى على طُلَّاب الصُّفوف المنتهية محاضرات حول تيارات الشَّعر العربي وتطوره. وحتى صدور مسرحية "قَدُموس"⁽⁵⁾، راح الشَّاعر- على الرُّغم من مرضٍ أقعده لِسَتَيْن - يُواصل، إلى جانب التَّدريس في "مدرسة الآداب العليا" (Ecole Supérieure des Lettres) التابعة لأكاديمية ليون في فرنسا، وتنسيق مادة اللُّغة العربيَّة في المدرسة الشُّرقية في زحلة، أبحاثه حول تاريخ لبنان التي سوف

= وتروي المسرحيَّة المستوحاة من العهد القديم، حكاية يَفْتَح - وهو رجل قويٌّ أنكرته قبيلته لأنَّ أمه كانت مومساً مجنونة - يرحل عن منطقته ويسعى نفسه جُلُمدًا. يربِّي هذا الأخير ابنته راحيل، ومن دون أن يعلمها بحقيقة أمره، على حبِّ وطنها وبغض المدعوِّ يفتاح. وإذ يهتد العدو بني إسرائيل، يستغيث هؤلاء يَفْتَح الذي يستجيب لطلبهم بعد حيرة وتردد. ونظرًا لخطورة العدو ينذر يفتاح أن يضحي بأول فرد من عائلته يخرج لملاقاته في حال عاد متصرًّا. وليسوء الحظ تكون ابنته الوحيدة أوَّل من يخرج: فيمزق ثيابه حزناً ويكثف لراحيل عن نذره لإلَّا إسرائيل. وتستعمله راحيل شهرين لتعتكف فيهما في الجبال، باكيةً على شبابها وخسارة رفاقها. فيستجيب لطلبها. (أعيد طبع هذه المسرحيَّة سنة 1991 وأصدرتها دار نوبليس في مجموعة آثار لسعيد عقل بعنوان: سعيد عقل شعره والثَّرو..).

(4) أعيد نشر هذا النِّبوان عام 1960 و1971 و1991.

(5) كتبت هذه المسرحية عام 1939 وجرى تنقيحها عام 1944 في طبعتها الرسميَّة. كما أعيد نشرها عام 1961 و1971 و1991. وقد وضع لها عقل مقلِّمة عرض فيها تصوُّره لتاريخ لبنان. وهذه المسرحيَّة المؤلفة من ثلاثة فصول والمثَّارة بالمدرسة الكلاسيكيَّة الفرنسيَّة تستمد موضوعها من الميثولوجيا الإغريقيَّة-الفيثيقيَّة. وفيها يطارد قَدُموس أخته أوروبا التي اختطفها زوس، ملك الآلهة اليونانية، كي يُعيدا إلى لبنان. ويتمكَّن قَدُموس من القضاء على تَتِين كان يحرس أوروبا غير أن خبر انتحار هذه الأخيرة يفسد عليه فرحة الانتصار.

تؤدي به إلى ترميخ اقتناعاته التاريخية والسياسية، والتي يُشكّل "قذموس" نوعاً من التعبير المسرحي عنها. يَدَّ أَنْ قذموس هو أيضاً خاتمة مرحلة أدبية ساد فيها تأثير الكلاسيكية الفرنسية (بنت يفتاح، المجدلية، قذموس) وفاتحة لمرحلة غنائية كانت إرهاباتها واضحة في مقدمة "المجدلية".

أما "رندلي"⁽⁶⁾ فهو أول دواوين المرحلة الغنائية - الرومانسية. وسيصدر عقل تيّاعاً: "أجمل منك؟ لا"⁽⁷⁾، "أجراس الياسمين"⁽⁸⁾، "كتاب الورد"⁽⁹⁾، "قصائد من دفترها"⁽¹⁰⁾ و"دُلزى".

مع "دُلزى"⁽¹¹⁾ - الذي يعتبر على الصعيد الشكلي عودة إلى "رندلي" - تنتهي المرحلة الغنائية-الرومانسية لتبدأ مرحلة ثالثة. يجوز لنا - في غياب تسمية أدبية مَحْضَة - أن نطلق عليها اسم "مرحلة التّضج" أو إذا أردنا "مرحلة الحُماسيّات". وإذ ينحاز عقل إلى التأمل الدّيني-الفلسفي، والتأمل في الكون والطبيعة، والتفكير في الوضع الإنساني كما إلى المواضيع الأدبية التقليدية

(6) بعد صدور هذا الديوان عام 1950، أعيدت طباعته في الأهرام 1956 و1960 و1971 و1991 (مع بعض التنقيحات والإضافات). وهو يتضمّن ثلاثاً وأربعين قصيدة حبّ نشرت تباعاً بين عامي 1940 و1948 في مجلة "الشّراع" الأسبوعيّة.

(7) صدر هذا الديوان عام 1960 وأعيدت طباعته عام 1971. وهو يتضمّن 31 قصيدة. كما طبع سنة 1991.

(8) يتألّف هذا الديوان الصادر عام 1971 من 49 قصيدة يغلب عليها الإحساس بالطّبيعة.

(9) يضمّ هذا الديوان الصادر عام 1972 قصائد نثرية ويكثف في مجمله عن نوع من التّرتيب التحافبي-السردية ويتألّف من ثلاثة أجزاء: "غصّة الناي" (العاشق)، "هموم الورد" (العاشقة)، "عهد الورد الملتقّة على الناي" (حوار بين الناي/العاشق والورد/العاشقة). ويتخلّف الشّاعر في هذا الديوان من قيود البحور الشعرية.

(10) يحوي هذا الديوان الصادر عام 1973 خمسين قصيدة توجّهها العاشقة إلى الشّاعر-الحبيب.

(11) في قصائد هذا الديوان، والبالغ عددهما الستين، يعود الشّاعر إلى الجماليّة الشعريّة التي صنعت نجاح "رندلي" وشهرة الشّاعر.

كالحُب والفخر وتمجيد الأنا، يختار "الخماسية" كشكل شِعريّ ثابت يعبر من خلاله عن أفكاره ومشاعره. وتقرب هذه "الخماسيّات"، التي تعتمد التّكثيف، من الحكم البليغة وتمتدّ على خمسة أشطر. لكن عقل لم يحزم أمر نشر هذه "الخماسيّات" التّسع والتّسعين المكتوبة بالعربيّة الفُصحى والجاهزة منذ عام 1978، إلّا سنة 1991.

عام 1974، ينشر سعيد عقل "نمّا الأعمدة"، وهو ديوان من أربع وعشرين قصيدة من شعر النّماسيّات، وقد كتبت وألّفت في مناسبات عدّة. فكان الشّاعر، الذي يتلقّى دعوة عند كلّ حدث، سواء أكان هذا الحدث فنّيًا أم سياسيًا أم مجرد مناسبة اجتماعيّة، يؤلّف - إمّا بلفتة كريمة منه وإمّا عن قناعة عميقة - قصيدة من وحي المناسبة التي قد تكون موت شاعر أو فنّان، تكريم كاتب أجنبيّ أو ذكرى كبار رجالات التّاريخ، أو مناسبة دينيّة، إلخ. وتُكشّف تلك القصائد، على الرّغم من كونها من شعر المناسبات، عن وجدانيّة أصيلة لا تغيب عنها الـ "أنا" أبدًا.

وبموازاة نتاجه الشّعريّ، ينشر سعيد عقل بين عامي 1950 و1963 (وهي تباعا تواريخ نشر رنذلي وفلزي) أعمالاً نثرية هي: "يوم النّخبة"⁽¹²⁾، "كأس لِحْمَر"⁽¹³⁾ و"لبنان إن حكى"⁽¹⁴⁾.

إلّا أن سعيد عقل، الذي وصل إلى ذروة مجده الأدبيّ والذي كرّسه العالم العربيّ بأكمله شاعراً كبيراً، يطلق سنة 1961 مع "يارا" مشروع تحدّد

(12) يضمّ هذا الكتاب الصادر عام 1954 مجموعة من المقالات التي تناقش مسائل مختلفة.

(13) يحتوي الكتاب على مقالات في النّقد الأدبيّ، ومحاضرات ومقدمات كتبها لأعمال أدباء معاصرين. ويقرّض فيها عقل تصوّره الجماليّ.

(14) ديوان من سبع وثلاثين حكاية نثرية مستلهمة من الأساطير الفينيقية. وفيها يحاول عقل أن يبرز خصوصيّة الحضارة اللّبنانيّة-الفينيقيّة ومجدها ورجالاتها، بالإضافة إلى الأحداث التي أثّرت في مصير هذا الشعب.

لتطوير اللغة والأبجدية، فيختار الكتابة بالعامة اللبنانية ويستنبط لها أبجدية خاصة مستوحاة من اللاتينية التي يعتبرها إحدى تنوعات اللغة الفينيقية. ويصدر هذا الموقف اللغوي عن اقتناع تاريخي-إيديولوجي حول فُرادة الحضارة والأمة اللبنانيتين. وستضع هذه القناعات - كما تطبيقاتها على المستويين الأدبي واللغوي - الشاعر في موقع سيجالي مع دُعاة انتماء لبنان إلى تاريخ العرب وحضارتهم والمحافظة على العريّة الفُضحى كدليل على هذا الانتماء. ومن دون الدخول في تفاصيل هذا السّجال الإيديولوجي-الأدبي، تجدر بنا الإشارة إلى أنّ سعيد عقل سيواصل مشروعه وسيتابع، على الرّغم من كلّ العَقَبات، الكتابة بـ"اللغة اللبنانية"، كما يطيب له أن يقول، وسيصدر عام 1978 ديواناً عنوانه "خُماسيّات" (وهي غير "الخُماسيّات" المكتوبة بالعريّة الفصحى). بيد أن سعيد عقل يبقى في نظر أصدقائه كما خصومه أحد أكبر الشعراء العرب في الخمسينيّات والستّينيّات من القرن الماضي⁽¹⁵⁾.

ويشارك سعيد عقل، الشاعر والكاتب والمُساجل - ورجل الفُعل أيضًا - في أحداث بلاده السياسيّة، فيتمرد سنة 1935 مع أهالي بلدته زحلة ضدّ ظلم حكومة الانتداب، ويُلقى خلال تجمع شعبيّ خطاباً يدعو فيه مُواطنيه إلى الكفاح من أجل الاستقلال، ما سيؤدّي إلى اعتقاله بضعة أيام بناءً على أمرٍ من السلطات الفرنسيّة. عام 1948، أي بعد مرور سنة واحدة على استقلال لبنان الفعليّ، نراه مجدّداً مع ثُوار زحلة يطالب بجمهورية مستقلة. سيضعه هذا الموقف السّياسي في مواجهة مع الحكومة اللبنانية وبشكل خاصّ مع رئيس الجمهورية آنذاك بشارة الخوري الذي سيضغط على مدير "مدرسة الآداب العليا" (Ecole Supérieure des Lettres) وعلى مدير مجلّة "الشّراع" بهدف

(15) بالإضافة إلى عدد من النّشاطات، يَنكِف عقل على نقل الرّوائع العالميّة إلى "اللغة اللبنانية" واضعاً لها مقدّمات باللّغة اللبنانيّة نفسها.

يقاف التّعاون مع الشّاعر. فلا يبقى أمام هذا الأخير إلّا أن يرسل قصائده إلى مدير الإذاعة السّوريّة أحمد عسّي الذي يقوم بقراءتها في برنامج خاصّ. ولكن بعد سقوط بشارة الخوري عام 1952، يعاود نشاطاته المهنيّة والأدبيّة.

عام 1962 ينشئ عقل، بمناسبة عيد ميلاده الخمسين، "جائزة سعيد عقل" وقيمتها ألف ليرة لبنانيّة يقدّمها شهرًا إلى الفنّانين والعلماء العاملين على تطوير الفنون والعلوم في لبنان. وبعد انتخابه عضوًا في مجلس بلديّة زحلة، يقدّم استقالته ليرتّشّح إلى الانتخابات النّيابيّة الفرعيّة عام 1965 من دون أن يحالفه الحظّ. بين عامي 1975 و1976، عند بداية الحرب في لبنان، ينضمّ سعيد عقل إلى "جبهة الحرّيّة والإنسان" إلى جانب أبرز الأحزاب والشّخصيّات السّياسيّة المنتمية إلى اليمين المسيحيّ. وسيترك عقل هذه الجبهة بسبب خلافات مع السّياسيين التقليديّين. سنة 1977 يصدر يوميّة ناطقة بـ "اللّغة اللّبنانيّة"، "لبنان"، وفيها يحاول الشّاعر مع نفر قليل من الأصدقاء التّرويج لأفكاره الخاصّة وتصوراته السّياسيّة.

2 - مقاربتنا للشّاعر

"يحتلّ سعيد عقل مكانًا بارزًا بل حاسمًا في تنقيّة اللّغة الشّعريّة التي كانت سائدة قبله وإيصالها بحدّ ذاتها إلى مدى جماليّ قصي" (16). بهذه الكلمات يقدّم أدونيس، ممثّل الحداثة الشّعريّة العربيّة، سعيد عقل معرّفًا إسهامه في مسيرة تجديد الشّعر العربيّ منذ التّهضة حتّى أيّامنا هذه. غير أنّنا نجد في هذا التّقديم المطّري والذي لا سبيل إلى التّشكيك في دقّته وصحّته في ما يخصّ قيمة نتاج شاعرنا، تلميحًا اختزاليًا لا يسعنا التّسليم به مُسبقًا. فإذا صحّ أنّ "الجماليّة" هي ميزة أكيدة وأساسيّة في شعر سعيد عقل، فهي لا تختصر وحدها كافّة

(16) راجع أدونيس، 1975، مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت، ص 96.

بومديان، العراق البعثي... وغيرهم) لم تكن نتاج أنظمة تتمتع باحترام خاص للديمقراطية. وخلف ذلك في التاريخ، كانت ألمانيا واليابان في مرحلة اللحاق أقل ديمقراطية بكثير من منافسيهما البريطاني والفرنسي. والتجارب الاشتراكية الحديثة - القليلة الديمقراطية - سجلت معدلات نمو متميزة أحياناً.

ولكننا نلاحظ، في الاتجاه المعاكس أن إيطاليا الديمقراطية قد سجلت بعد الحرب سرعة وعمقاً في التحديث لم تحققها الفاشية رغم ادعاءاتها، وأن أوروبا الغربية عرفت مع ديمقراطيتها الاجتماعية المتقدمة (دولة الرفاه بعد الحرب) مرحلة تطورها الأكثر توجهاً في التاريخ. ويمكننا أن نعرّض هذه المقارنة في صالح الديمقراطية من خلال تعداد ديكتاتوريات لا حصر لها لم تنتج إلا الركود، لا بل التراجع المدفّر.

هل يمكننا إذاً أن نتخذ موقفاً نسبياً ومتحفظاً، وأن نرفض إقامة علاقة ما بين التنمية والديمقراطية، ونقول إن تزاوجهما أو تصارعهما يتعلقان بشروط ملموسة خاصة؟ يمكن القبول بهذا الموقف إذا ما قبلنا بالتعريف المبتذل للتنمية الذي يماثلها بالنمو المتسارع في النظام. ولكنها تكفّت عن ذلك ما أن قبل بحقيقة أن الرأسمالية المعولمة هي استقطابية بطبيعتها، وأن التنمية بالتالي هي مفهوم نقدي يفرض دخوله في بناء مجتمع بديل، ما بعد رأسمالي. علماً أن هذا البناء ليس سوى نتاج إرادة الشعوب وفعلها التقدميين. هل هناك من تعريف آخر للديمقراطية سوى ذلك المتضمن في هاتين الإرادة والفعل؟

والحدائين، أي بين مناصري التقليد ودعاة الحداثة والشعر الحر، أهمية كبرى وخاصة إذا ما كان النتاج الذي نقوم بدراسته يحتل موقعاً وسطاً بين التيارات المحافظة وتلك الحديثة في العالم العربي. لقد تبين أن تحديد موقع سعيد عقل - حتى لو اقتصر ذلك على ظاهرة التحرر من بعض قيود النظم الشعري - مهمة دقيقة بل شاقّة، أحياناً، غير أنه أتاح لنا التوصل إلى نتائج في غاية الأهمية حول طبيعة إسهام سعيد عقل في هذا المضمار. كما تبين لنا أن هذا الموقع الوسط الذي يحتله هو الوجه الآخر لترجّح الشاعر بين التيارات التقليديّة والمجدّدة. وإذا كان نتاجه الشعري ينعكس هذا الترّجح، فإن هذا النتاج ينتهي إلى الكلاسيكيّة في أكثر أشكالها وضوحاً.

ولجمالية الصورة أهمية مزدوجة: فمن جهة، لا يجوز لمقاربة الشعر أن تتجاهل نمط إنتاج الصورة في عمل ما، ومن جهة أخرى، هناك شهرة سعيد عقل، شاعرًا متذوّقًا للجمال بامتياز قام بتنقية اللغة الشعرية من أيّ عنصر حكايتي مبقياً على الصورة الخالصة وخذها. هنا أيضًا كان إسهامه حاسماً في جعل الرومانسيّة العربيّة في القرن العشرين تبلغ أوجها.

فمن خلال "جمالية الصورة" ترسم الخطوط الأولى لـ "الفضاء الشعري" الذي سيشكل مادة القسم الثالث. وفي هذا الجزء، سنعالج بشكل رئيس عمارة "الفضاء" الشعريّ المُفصّل إلى موضوعات ذات عنصرين متكاملين يشكّلان العلامة السعقلية - على غرار العلامة اللسانية - المؤلفة من "العظمة" و"الغبطة". ولما كان هذان العنصران متشترين في مجمل نتاج الشاعر ويكوّنان معاً الوحدة الأساسية للمتحيل السعقليّ، اخترنا عينة محدّصة شعريّة اقتصرنا على الدواوين الآتية:

1 - "المجدلية"، 1937

2 - "قدّموس"، 1944

3 - "رندلي"، 1950

- 4 - "أجمل منك؟ لا"، 1960
- 5 - "أجراشُ الياسمين"، 1971
- 6 - "قصائد من دفترها"، 1973
- 7 - "دُلزى"، 1973
- 8 - "كما الأعمدة"، 1974
- 9 - "الخُماسيّات" (18)

ولم نستثنِ من هذه العيّنة إلاّ الأعمال غَيْرَ الشّعريّة والدواوينَ الشّعريّة المكتوبة بالعاميّة اللّبنانية وبالأبجدية اللّاتينية. ذلك أن هذا الجانب الأخير من نتاج سعيد عقل الشّعريّ، وهو موضوع خلاف في الأوساط الأدبية العربيّة، لا يدخل ضمنَ الهدف الذي وضعناه لهذا العمل، وهو تقويم إسهام سعيد عقل في تطوير "الأدب العربي" في القرن العشرين.

أما الحقل الدلالي-المعجمي، وهو مضمون الجزء الرابع، فقد استند إلى الأعمال الغنائية حصراً لإبراز الوحدات الدلالية التي تشكّل محور المتخيّل السعقلي: الحب والطبيعة والكون، وهي وحدات دلالية قد تمّ التطرّق إليها عَرَضاً في الجزأين السابقين الثاني والثالث.

بتلك المقاربات الأربع، نأمل الإحاطة بـ"شِعريّة سعيد عقل" وبالموقع الذي يحتلّه في حَقّ تجديد الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر.

(18) نَمَلِك من هذه "الخماسيّات" صورة عن نصّها الأصلي لم تُنشر حتّى اليوم، ثم عاد ونشرها سنة 1991، عن دار نوبليس.

الجزء الأول

البنى العروضية في شعر سعيد عقل

I - البحور الشعرية في أعمال سعيد عقل (محاولة تصنيف)

- 1 - نظرة إجمالية
- 2 - بحور وأعمال
- 3 - بحور المرحلة الغنائية

II - العروض الشعلي

(من كلاسيكية إلى أخرى وبعض مظاهر الحداثة)

- 1 - الجوازات في شعر سعيد عقل
 - أ) الجوازات التي تطرأ على البحر بأكمله (مجزوء - مشطور - منهُوك)
 - ب) الجوازات التي تطرأ على أجزاء البحر (زحافات وعِلَل)
- 2 - القافية في شعر سعيد عقل
 - أ) "المُجْدَلِيَّة" و"قَدَمُوس"
 - ب) "كما الأعمدة"
 - ج) "الْخُمَاسِيَّات"
 - د) الأعمال الغنائية
- 3 - العِمَارَة في شعر سعيد عقل
 - أ) الشَّعر العربي وممارسة الأشكال الشعريَّة
 - ب) العِمَارَة الكلاسيكيَّة في شعر سعيد عقل
 - ج) مظاهر "الحداثة" في شعر سعيد عقل

III - خاتمة

I - البحور الشعرية في أعمال سعيد عقل محاولة تصنيف

1 - نظرة إجمالية

ترمي دراسة البنى العروضية في شعر سعيد عقل إلى هدفين اثنين. الأول وَصْفِيّ مَحْض، وَيَسْعَى إلى تصنيف القصائد وَفَقًا لِلْبُحُور المعروفة تقليديًا وتحديد الجوازات، إِنَّ وَجَدَتْ، بِالنَّسْبَةِ إلى القاعدة. أمَّا الثَّانِي فهو تَقْوِيمي، وَيَسْعَى، بِنَاءً على الوصف إلى تحديد مَوْقِع هذا الشَّعر في تيار الحداثة أو الكلاسيكية أو في منتصف الطَّرِيق بين التَّيارين، وهو ما يعرف عادة بـ "النيوكلاسيكية". ومن البَدْهي أَنْ عبارات "الحداثة" و"الكلاسيكية" و"النيوكلاسيكية" لا تُشير إلى مضمون أدبيّ بعينه، ولا تمت بِصِلَةٍ قَرَابَةٍ إلى التَّصنيفات المعروفة في تاريخ الأدب العربيّ، بل تعني ببساطة ظاهرة نَظْم شَكْلِيَّة تستند إلى الممارسة الشعرية الغربيَّة. كما تجدر الإشارة إلى أَنَّ هذا الفصل المصطنع بعض الشيء بين الشَّكل والمضمون هو فقط من مُستلَزَمات التَّحليل الَّذِي سنحاول تجاوزه في ما بعد وذلك بِالرَّيْط بين هذين العايلين.

إِنَّ سعيد عقل - الَّذِي يَتَمَيَّز شعره في مجمله بكلاسيكية واضحة على مستوى البحور الشعرية - يُبالغ في احترام أصول النَظْم الصَّحيح كما حدَّدها

الخليل⁽¹⁾ والعروضيون المتأخرون. وإن كان سعيد عقل يسمح لنفسه ببعض الجوازات على المستوى الطّباعيّ أو على مستويات أخرى، فإنّها شكلية مخض ولا تتناول - أو تغيّر - في شيء البنية الأساسية لِلْبَيْتِ الثّقليديّ الواضحة دائماً. بل على العكس، إنّ هذه التّجاوزات، التي تؤكّد القاعدة، هي دليل براعة الشّاعر المتمكّن من النّظم الكلاسيكيّ. وهي تؤدّي على المستوى الدّرائعيّ (البراغماتي) وظيفة مؤشّرات، تحدّد وجهة معيّنة واستعداداً مُنسباً للقراءة التي يجب أن تجري وفقاً لنبذة خاصّة مترافقة مع وقفاتٍ وتشديدٍ وتنقيحٍ لم يكن من الممكن تبيانها، لو أن ترتيب البيت كان تقليدياً.

إن دراسة عروضية لقصائد سعيد عقل تثبت انتماءها إلى الشعر الكلاسيكيّ، نظراً لالتزامها بأصول العروض كما حدّدها الخليل والعروضيون اللاّحقون. ولا نعني فقط الالتزام، بل التمكن من جميع الفوارق الدّقيقة بين البحور.

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي (توفي في البصرة في العراق عام 692-791 / 175 للهجرة) هو من كبار نحاة العرب، وأوّل من وضع قواعد العروض العربي وأوّل من نظّر للبحور الشعريّة المربّعة. فُقدت كتاباته ووصلت نظريّاته إلينا عبر كتابات متأخرة في العروض يعود أقدمها إلى نهاية القرن التاسع. أنظر G. Weil, "Arud", E.I.- 2, p. 688.

جدول رقم 1: تردد البحور في شعر سعيد عقل

الرقم	البحور	عدد الآيات ⁽²⁾	%	عدد القصيد	%
1	رجز	1339	24.14	76	21.34
2	خفيف	1010	18.15	19 ⁽³⁾	5.33
3	مقارب	679	12.2	57	16.01
4	رمل	621	11.16	39	10.95
5	بسيط	501	9.55	40	11.23
6	سريع	465	8.32	58	16.29
7	طويل	309	5.53	14	3.93
8	كامل	166	2.97	13	3.65
9	متدارك	160	2.87	13	3.65
10	مجث	100	1.79	6	1.68
11	هزج	82	1.47	6	1.68
12	مديد	81	1.45	9	2.52
13	وافر	31	0.55	3	0.84
14	منسرح	20	0.35	3	0.84
15	مضارع	-	-	-	-
16	مقتضب	-	-	-	-
	المجموع:	5564		356	
	معدل التردد ⁽⁴⁾ :	397	7.17	25	7.14

الوتيرة
العالية

الوتيرة
المنخفضة

- (2) نظراً لأنّ الآيات في بعض الدواوين لا تحترم تماماً ترتيب البحور الشّعريّة، لذلك اعتمدنا القافية علامة على نهاية البيت، فكانا في كل مرّة نجد فيها قافية، نعتبر السطر بيتاً.
- (3) اعتبرنا كلاً من المجلديّ (110 آيات) وقدموس (655 بيتاً) قصيدة واحدة.
- (4) نحصل على معدّل وتيرة الاستعمال بتقسيم مجموع الآيات أو القصائد على عدد البحور المستخدمة.

فمن أصل 5564 بيتاً موزعة على 14 بحرًا يبلغ المعدل الوسطي لوتيرة الاستعمال 397 بيتاً أي ما يساوي نسبة 7.17% راسمة الحدود بين البحور ذات الوتيرة العالية وأخرى ذات الوتيرة المنخفضة. هكذا يكثر سعيد عقل من استخدام البحور الستة: الرجز، الخفيف، المتقارب، الرمل، البسيط والسريع، التي يمكن تصنيفها من الوتيرة العالية. بينما تصنف البحور الأخرى من فئة الوتيرة المنخفضة. يساعد هذا التمييز على إبراز ميل الشاعر إلى استخدام بعض البحور على حساب بعضها الآخر.

تخفيف هذه المعطيات الإحصائية، ولو بشكل أولي، عن تقيد الشاعر بحدايير النظم التقليدي، إذ تندرج معظم قصائده ضمن الأوزان التي حددها الخليل. وعلى الرغم من ذلك، تجدر الإشارة - في إطار هذا الالتزام - إلى بعض التجاوزات، ومنها الإفراط في استعمال الرجز، وهو من بحور الوتيرة العالية سواءً أكان ذلك على مستوى عدد الأبيات أم القصائد. في هذه النقطة يفتقر سعيد عقل عن التقليد الشعري الذي أعطى للطويل والكامل أفضلية مطلقة⁽⁵⁾.

2 - بحور وأعمال

ستقتصر الدراسة على البحور الستة المصنفة من فئة الوتيرة العالية والتي ينضم إليها الطويل الذي تضعه وتيرة استعماله (5.53%) في منتصف الطريق بين السريع (8.32%) والكامل (2.97%). وهذه البحور السبعة تشمل تقريباً

(5) إلى جانب الحضور الطاغية للطويل والبسيط والكامل في الشعر العربي التقليدي، تُصنف ثلاثة بحور شعرية في فئة الوتيرة العالية: البسيط، الوافر والخفيف، أنظر كمال خير بك،

Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, Publications orientalistes

de France, Paris 1978، ص 266.

مَجْمَلُ نِتَاجِ سَعِيدِ عَقْلٍ الشُّعْرِيِّ وَتَحْدِيدًا 87.71% مِنْ هَذَا النِّتَاجِ. وَنَعْتَمِدُ هَذِهِ الْمَرَّةَ الْقَصِيدَةَ (وَمَوْضُوعَهَا الْعَامُّ) كَوَحْدَةِ قِيَاسٍ. وَلَا تَغْيِيرَ وَحْدَةِ الْقِيَاسِ الْجَدِيدَةِ فِي تَرْتِيبِ الْبُحُورِ أَوْ تَصْنِيفِهَا. لَكِنْ التَّعْدِيلُ الْوَحِيدُ الْمُلَاحَظُ هُوَ تَبَادُلُ الْمَوَاقِعِ بَيْنَ السَّرِيعِ وَالْخَفِيفِ اللَّذِينَ يَحْتَلَّانِ خِلَافًا لِلتَّرْتِيبِ الْأَصْلِيِّ، الْمُرَكِّزِينَ الثَّانِي وَالسَّادِسَ. وَيَتَكَرَّرُ الْأَمْرُ نَفْسَهُ بِالنِّسْبَةِ إِلَى الرَّمْلِ وَالْبَسِيطِ.

جَدُولُ رَقْمِ 2

البحر	عدد القصائد	المركز وفقاً لتصنيف الأبيات	المركز وفقاً لتصنيف القصائد
رجز	76	1	1
سريع	58	6	2
متقارب	57	3	3
بسيط	40	5	4
رمل	39	4	5
خفيف	19	2	6
طويل	14	7	7

إِنْ الِاسْتِخْدَامُ الْخَاصُّ لِلْبُحُورِ الشُّعْرِيَةِ الْمَلَاثِمَةُ لِلتَّعْبِيرِ الْغَنَائِيِّ-الْوُجْدَانِيِّ يَدْفَعُنَا إِلَى تَصْنِيفِ أَعْمَالِ سَعِيدِ عَقْلٍ فِي مَجْمُوعَاتٍ أَرْبَعٍ مُتَمَايِزَةٍ.

- 1 - الْقَصَائِدُ السَّرْدِيَّةُ وَالْمُسْرَحِيَّةُ (الْمَجْدَلِيَّةُ - قَدَمُوسُ)
- 2 - الدَّوَاوِينُ الْغَنَائِيَّةُ (رَنْدَلِي - أَجْمَلُ مِنْكَ؟ لَا - أَجْرَاسُ الْيَاسْمِينِ - قَصَائِدُ مِنْ دَفْتَرِهَا - ذُلْزِي)
- 3 - شَعْرِ الْمُنَاسِبَاتِ (كَمَا الْأَعْمَدَةُ)
- 4 - شَعْرِ مَرَحَلَةِ التَّضَجِّجِ (الْخُمَاسِيَّاتُ)

يوضح الجدول الآتي هذا التصنيف:

جدول رقم 3

مجموع الآيات	مجموع للمصادر	الأعمال الفنائية		المجلدية قلموس		كما الأعمدة		الخماسيات		
		آيات	تصادد	آيات	تصادد	آيات	تصادد	آيات	تصادد	
1339	78	1319	72	0	2	0	0	20	4	رجز
1010	17	172	14	721	0	117	3	0	0	غنياب
679	57	575	40	0	0	29	2	75	15	مقارب
621	39	385	23	44	0	132	4	60	12	ومل
501	40	159	14	0	0	247	7	95	19	بسيط
465	58	300	25	0	0	0	0	165	33	سريح
309	14	80	7	0	0	224	6	5	1	طويل
166	13	107	8	0	0	44	2	15	3	كامل
160	13	150	11	0	0	0	0	10	2	متدازك
100	6	90	4	0	0	0	0	10	2	مجنث
82	6	82	6	0	0	0	0	0	0	فَرْج
81	9	61	5	0	0	0	0	20	4	مهد
31	3	31	3	0	0	0	0	0	0	وافر
20	3	10	1	0	0	0	0	10	2	مُتسرح
5564	356	3521	233	765	2	793	24	485	97	المعرج:

تشكل "الأعمال الفنية" الثقل الأكبر في نتاج سعيد عقل الشعري (3521 بيتاً من أصل 5564، أي 63.28%) أي حوالى الثلثين، وتمتد على مدى 23 سنة تبدأ من سنة 1950، تاريخ صدور "رندلى" حتى عام 1973، تاريخ صدور "دُلزى". والنسبة هي نفسها تقريباً على سعيد القصائد (233 قصيدة من أصل 356، أي 65.73%).

أمّا في الأعمال الأخرى غير الغنائية، فالتوزيع يأتي على الشكل الآتي:

"قَدُمُوس" و"المجلدات": 756 بيتًا = 13.69%

793 بيتًا = 14.19%

24 قصيدة = 06.74%

كما الأعمدة:

485 بيتًا = 08.68%

97 قصيدة = 27.24%

الخماسيات:

انظر في هذا الصدد الجدول رقم 4 الآتي:

جدول رقم 4

الجمعية	حسابات		كسب الأمانة		مدارى		تصانيف من		البررس		أعمال مثاقف		رئيل		تفوس		الجمعية	
	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق	ب	ق
76	1339	4	20			6	66	27	517	17	203	22	533				رئير	
18	900			3	117	5	53			4	43			5	76	1	611	1
57	671	15	75	2	27	10	103	7	136	10	115	2	33	11	182		مشارب	
39	621	12	60	4	132	5	53	5	82	3	36			10	214		رمان	
40	501	19	95	7	247	10	80			2	28			2	51		سبط	
58	465	33	165			10	85	3	50	1	13	2	34	9	118		سبع	
14	309	1	5	6	224	4	43	2	22					1	15		طويل	
13	166	3	15	2	44	3	27	1	24	1	12	1	20	2	24		كامل	
13	160	2	10			2	23	2	44	4	47	2	15	1	21		مشارك	
6	100	2	10			1	13			1	12	1	37	1	28		مجت	
6	82					1	16	1	11	3	38			1	17		مجز	
9	81	4	20					1	12	3	36	1	13				مبد	
3	31					2	19	1	12								والر	
3	20	2	10			1	10										نسج	
355	5446	97	485	24	791	60	591	50	910	49	583	31	685	43	746	1	655	1
																	الجمعية:	110

ق: قصائد

ب: آيات

ويلاحظ في هذا التصنيف الجديد أن التَّنَوُّع في استخدام البحور الشعريّة - والذي أشرنا إليه سابقاً - لا يتحقّق في الواقع إلّا في الأعمال الغنائية وجزئياً في الحُماسيّات. أمّا على صعيد الموضوع، فجميع قصائد الدّواوين الآتية: "رندلى"، "أجمل منك؟ لا"، "أجراس الياسمين"، "قصائد من دفترها" و"دُلْزَى" هي حصريّاً قصائد غنائية تُغلب عليها، تبعاً للحالة، مشاعرُ الحبّ والطّبيعة والتأمّل والتفكّر والحلم والتّرجسيّة والذّكريات والحنين. وتتابع الحُماسيّات الموضوعات الغنائية نفسها التي يتبلور فيها الطّابع التّرجيسيّ بشكل أعمق. ويزرّز مقابل هذه التّرجسيّة التأمّل والتفكّر اللاّهوتي-الفلسفيّ. من ناحية أخرى، فد"المجدلية"، ديوان سرديّ من الخفيف يتميّز بقوة غنائية، و"قَدَموس"، من الخفيف أيضاً، فهو مسرحيّة شعريّة تغيب فيها ذات الشّاعر (impersonnalité) على غرار الأعمال الكلاسيكيّة الفرنسيّة؛ أمّا "كما الأعمدة" فهو الدّيوان الوحيد الذي يختلف عن المجموعة الغنائية ويفترق عنها جليّاً بانتمائه إلى نوع شائع جدّاً في الشّعر القديم، نعني شعر المُناسبات. لذا نلاحظ، في "كما الأعمدة"، ضُمور مِرْوَحة البحور المستعملة إلى ستة هي: البسيط (247 بيتاً - 7 قصائد)، الطّويل (224 بيتاً - 6 قصائد)، الرّمل (132 بيتاً - 4 قصائد)، الخفيف (117 بيتاً - 3 قصائد)، الكامل (44 بيتاً - قصيدتان) والمتقارب (29 بيتاً - قصيدتان). وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه البحور هي أيضاً الأكثر استعمالاً في الشّعر الكلاسيكيّ: الطّويل، الكامل، البسيط والخفيف. ومقابل هذا الانخفاض في عدد البحور المستخدمة، نجد تطويلاً للقصيدة. فمن أصل 24 قصيدة يحويها الدّيوان، نجد أن 13 قصيدة يُراوح طولها ما بين 23 و95 بيتاً تحتكر 83.35% من أبيات الدّيوان (661 من أصل 793). أمّا بالنّسبة إلى القصائد القصيرة التي يُراوح طول الواحدة بين 8 و19 بيتاً فإنّ مجموعها لا يتجاوز 132 بيتاً.

وفي هذه المقاطع القصيرة نقع على قصائد وِجدانيّة وغنائيّة مَنحَص، منها

"الهئية" (8 أبيات: تأمل في العدم)، "على شاطئ الذات" (17 بيتاً: نرجسية وطنية)، "لي صخرة" (11 بيتاً: قصيدة وطنية تُستبدل فيها "أنا" الشاعر بالـ"نحن" التي تمثل شعب لبنان وأُمَّته)، "نهر الذهب" (12 بيتاً: قصيدة حب يحاذي فيها الواقع الحقيقية) وأخيراً "أجمل الأعراس" (9 أبيات: قصيدة لمناسبة زواج والدته). ولاشك في أن سعيد عقل أراد عبر ضم هذه القصائد إلى تلك المجموعة التلطيف من جفاف هذا النوع التقليدي، نعني شعر المناسبات. لكن يجدر بنا أن نعترف، تَوَخُّيًا لإنصاف الشاعر، أن الـ"أنا" لا تغيب أبداً عن تلك القصائد. فكان سعيد عقل يتطرق إلى موضوع المناسبة انطلاقاً من منظاره الشخصي ومن وجدانه العميق، فيستهلّ معظم القصائد المذكورة بالـ"أنا".

وبذلك ترتسم ملامح ديوان تقليديّ يفترق بوضوح عن المجموعة الغنائية على صعيد المضمون والبحور المستعملة، وأيضاً على صعيد البنية الشعرية كما سنرى لاحقاً. وفي هذا الاتجاه نشير إلى الغياب الفاضح للسرّيع والرجز مقابل استخدام الطويل على نطاقٍ واسع في قصائد المناسبات (قصائد التكريم..) فقط لا غير.

وبين هذين الخيارين يأتي المُتقارب ليعبر عن الغنائية النرجسية في "على شاطئ الذات" وعن الحب والحلم في "نهر الذهب"، والخفيف في قصيدتين أهداهما الشاعر لسوريا "شام، يا ذا السيف" و"مُرّبي"، بالإضافة إلى قصيدة بطولية-ملحمية في ذكرى الأمير اللبناني الكبير فخر الدين الثاني، وتبرز فيها الغنائية الوجدانية بشكل واضح. والبسيط في قصيدة وطنية "لي صخرة"، وأخرى غنائية "أجمل الأعراس" وخمس قصائد أهداها تَباعاً إلى: الشاعر شبلي الملاط "من ورْدَتَيْنِ أُنْتَيْنِ، الشَّمْسُ"، والشاعر الأخطل الصغير "مَنْ شَاعِرٌ"، والشاعر خليل مطران "مُلْكٌ لَكَ العَصْرُ"، والشاعر عزيز أباطة "عِثْلَاقِ مصر" وأخيراً إلى سوريا بمناسبة انتصارات 1973 "بالغار كُئِلْتِ".

وأخيرًا مجزوء الرَّمَل في قصيدة فلسفية-وجدانية حول عَدَمِيَّة الوجود، "الهَيْبَةُ"، وثلاث قصائد تكريمية: اثنتان منها موجهة إلى سوريا "سائليني" و"نَسَمْتُ"، وقصيدة في ذكرى المؤرِّخ أنطون قازان "داوِ شِعْري".

ويبقى ديوان "كما الأعمدة"، على الرُّغم من وجود بعض القصائد الغنائية-الوجدانية والتَّدخُّل المُلِحِّ لِلـ"أنا" في جميع قصائد المناسبات (سنقوم بتحليل هذا الجانب في الجزء المتعلق بالأسلوب)، في مجمله ديوانًا تقليديًا على صِيدي الشَّكل والمضمون.

أمَّا الدَّواوين الأخرى - نستثني "المَجْدَلِيَّة" و"قَدَموس" نظرًا لخصوصية نوعيهما الأدبيين - فهي تشكل الثَّقَل الغنائي المَحْض في نتاج سعيد عقل الشعري الذي تبرز فيه ظاهرتان لا تَخْلوانِ من جِلَّة وفَرادة.

- (1) فعلى صعيد استخدام البحور الشعرية، نلاحظ اتِّساع مِرْوَحَة البُحور وظهور بحور نادرة الاستعمال في الشعر الكلاسيكي العربي.
- (2) أمَّا على صعيد البنية الشعرية، فنُشير إلى ظهور القصيدة القصيرة بالإضافة إلى تفكُّك البحر وتجزئته.

3 - بحور المرحلة الغنائية

بعد هذه المقاربة الإحصائية الإجمالية، تتيح لنا دراسة أكثر تفصيلًا للمرحلة الغنائية -نظرًا لِغِنَى هذه المرحلة وتنوعها - تعميق معرفتنا بالجمالية السَّعْطِيَّة وتطوُّرها من ديوان إلى آخر. وانطلاقًا من رسم بَيَانِي إجمالي (الجدولان 3 و4)، سنقوم بدراسة المنحنى البياني للبحور المستعملة في مختلف هذه الدَّواوين.

جدول رقم 5
استخدام البحور في الدواوين الغنائية

القصائد	الآيات	البحور	رندلى
10	214	رمل	1
11	182	مقارب	2
9	118	سريع	3
5	76	خفيف	4
2	51	بسيط	5
1	28	مجث	6
2	24	كامل	7
1	21	متدارك	8
1	17	رجز	9
1	15	طويل	10
43	746		المجموع:

القصائد	الآيات	البحور	أجمل منك؟ لا
22	533	رجز	1 }
1	37	مجث	2 }
2	34	سريع	3 }
2	33	مقارب	4 }
1	20	كامل	5 }
2	15	متدارك	6 }
1	13	مديد	7 }
31	685		المجموع:

القصائد	الآيات	البحور	أجرام الياسمين
17	203	رجز	1 } الوتيرة
10	115	مقارب	2 } المالية
4	47	متدارك	3 }
4	43	خفيف	4 }
3	38	هزج	5 } الوتيرة
3	36	رمل	6 } المتوسطة
3	36	مليد	7 }
2	28	بسيط	8 }
1	13	سريع	9 } الوتيرة
1	12	مجث	10 } المنخفضة
1	12	كامل	11 }
49	583		المجموع:

القصاصد	الآيات	البجور	قصاصد من دفترها
27	517	رجز	1 } الوتيرة
7	136	مقارب	2 } العالية
5	82	رمل	3 } الوتيرة
3	50	سريع	4 } المتوسطة
2	44	متدارك	5 }
1	24	كامل	6 }
2	22	طويل	7 } الوتيرة
1	12	مديد	8 } المنخفضة
1	12	والفر	9 }
1	11	هزج	10 }
50	910		المجموع:

القصائد	الآيات	البحور	ملزى
10	103	مقارب	1
10	85	سريع	2
10	80	بسيط	3
6	66	رجز	4
5	53	خفيف	5
5	53	رمل	6
4	43	طويل	7
3	27	كامل	8
2	23	متدارك	9
2	19	وافر	10
1	16	هزج	11
1	13	مجث	12
1	10	منسرح	13
60	591		المجموع:

وإذا كانت الجداول الإجمالية قد أظهرت أنَّ الأعمال الغنائية تحتكر لوحدها أكبر عدد من البحور الشعرية، فإنَّ الجداول الفردية تبين أنَّه لا يمكن تعميم هذا الاحتكار، ذلك أن استخدام البحور يتفاوت من ديوان إلى آخر.

جدول رقم 6

عدد البحور	عدد القصائد	عدد الأبيات	الدواوين
10	43	746	رندلى
7	31	685	أجمل منك؟ لا
11	49	583	أجراس الياسمين
10	50	910	قصائد من دفترها
13	60	591	دلزى

لا نقع في "رندلى" على أثر للتجديد. إذ تضمّ فئة الوتيرة العالية البحور المستعملة في التقليد الشعري الكلاسيكي. ولكن على مستوى فئة الوتيرة المتوسطة تظهر البحور غير المألوفة بعض الشيء كالمُجَنَّتْ والمُتَدَارَك. كما نجد الطويل والهزج في فئة الوتيرة المنخفضة. أمّا الرّجَز الذي سيصبح البحر "المدلل" لدى عقل في الدواوين الثلاثة اللاحقة، فهو يغيب تمامًا. وشهد "رندلى" الصادر بعد "المجدلية" و"قدموس" - وفيهما لا يستخدم عقل إلاّ بحرًا واحدًا هو الخفيف (مع بعض أبيات الرمل للكورس في "قدموس") - على التقنية والمهارة العاليتين لشاعر يجيد تدبّر معظم البحور الشعرية.

أمّا الثورة الفعلية فستنفجر في ديوان "أجمل منك؟ لا" الذي يختار فيه سعيد عقل الرّجَز (533 بيتًا من أصل 685، و22 قصيدة من أصل 31). ولا يسعنا إلاّ أن نُظَلِّقَ، من دون تردّد، على هذا الديوان اسم "ديوان الرّجَز". ففيه، كما سنرى لاحقًا، يطوّر عقل اللّعب العروضي متخفّفًا من بعض القيود، وفارضًا على شعره قُبودًا أخرى. وإلى جانب الاستخدام الطّاعى للرّجَز، نلاحظ ظهور بحور نادرة الاستعمال كالمُجَنَّتْ (قصيدة واحدة من 37 بيتًا، ويبيّن طول القصيدة ملكة الشاعر الفنيّة) والمُتَدَارَك (قصيدتان صغيرتان، الأولى من سبعة أبيات والثانية من ثمانية أبيات) والمليد (قصيدة واحدة من 13 بيتًا). وتتقلّص

مِرْوَحة البحور في هذا الديوان الذي لا يحتوي إلا على بحور نكاد لا نجد لها أثرًا في الشعر الكلاسيكي التقليدي⁽⁶⁾.

ويشكّل "أجراس الياسمين" مَرَحَلَة هدوء ما بعد العاصفة التي أثارها "أجمل منك؟ لا"، ومن جديد يوسّع الشاعر مِرْوَحة البحور المستخدمة والتي تَصُمُّ 11 بحرًا. ولا يَطْلَعُ الرَّجَزُ، على الرُّغْم من احتلاله موقع الصُّدْرَة، على البحور الأخرى، بل يشكّل مع المُتْقَارِب فِئَة الوتيرة العالية بينما تَتَسَّع الوتيرة المتوسطة لِتَصُمُّ المتدارك (47 بيتًا وأربع قصائد) والخفيف (43 بيتًا وأربع قصائد) والهَزَج (39 بيتًا وثلاث قصائد) والمَلِيد (36 بيتًا وثلاث قصائد) والبسيط (28 بيتًا وقصيدتان)، وهي، في ما عدا البسيط، بُحور نادرة الاستعمال في الشعر التقليدي.

ويعود في "قصائد من دفترها" إلى تجربة "أجمل منك؟ لا" مع الحضور الطّاغِي للرَّجَز (517 بيتًا من أصل 922، و27 قصيدة من أصل 50). يَبْدَأُ أننا نلاحظ تشابهاً واضحاً بينه وبين "أجراس الياسمين". فمِرْوَحة البحور المستعملة هي نفسها تقريباً مع فارق بسيط (10 بحور مقابل 11 في "أجراس الياسمين"). ولم تعد فِئَة الوتيرة العالية مَعْقِلَ الرَّجَز الوحيد، بل بات يتقاسمها، كما في الديوان السابق، مع المُتْقَارِب. أمّا فِئَة الوتيرة المتوسطة فقد أصبحت أَقْلُ أَهْمِيَّة بما أنها لا تَصُمُّ إلا الرَّمْلَ والسَّرِيعَ والمُتْدَارِك (هذا البحر الأخير هو الوحيد الذي يَنْدَر استعماله في الشعر الكلاسيكي القديم). هكذا ينتقل المَلِيد والهَزَج إلى فِئَة الوتيرة المنخفضة مع الطُّوِيل والوافر والكامل. غير أن بُنْيَة قصائد الديوان تعتمد، كما في "أجمل منك؟ لا"، تراكيب وتَفَكِيكات لا تخلو من براعة.

(6) نجد في الشعر الكلاسيكي الحديث ميلاً إلى استخدام البحور القصيرة. انظر كمال خير بك،

"Le mouvement moderniste..."، م.س.، ص 266.

أخيراً يشكل "دُلزَي" على سعيد العنوان (اسم علم) كما على سعيد بُنية القصيدة وأيضاً على سعيد استعمال البحور، عودة إلى "رِنَلَي" وإلى شيء من الكلاسيكية. وفي هذا العمل الغنائي الصادر عام 1973 - كان عقل قد بلغ الواحدة والسّتين من عمره بعد مسيرة شعريّة امتدّت على مدى أربعين عاماً من الصّراعات الطويلة والنّزاعات الأدبيّة كما الجماليّة والإيديولوجيّة - لم يكن عقل، المتمكّن من فنّه وإلهامه والذي كرّسه العالم العربي شاعراً كبيراً، بحاجة إلى إبراز مزاياء وبراعته وتقنيته... وإذا كان قد استمرّ في نظم قصائد يستخدم فيها 13 بحراً مختلفاً (في هذا الدّيان يقترب عدد البحور المستخدمة من 14 بحراً)، فإن التّوزيع على سعيد الأبيات كما على سعيد القصائد يدلّ على تجانس كبير. وكأنّي يعقل لا يكرّ شقّاً خاصاً لأيّ بحر بعينه بل يحبّ البحور جميعها. ولا نقع كذلك على قصائد طويلة. وإذا ما أسقطنا من حسابنا القصيدة الطويلة الوحيدة المؤلّفة من 16 بيتاً من بحر الرّجز، يبلغ معدّل طول القصائد الثّسع والخمسين الباقية عشرة أبيات. كذلك لا نجد بحوراً تحتكر غالبية الأبيات والقصائد. ممّا يرفع عدد بحور فئة الوتيرة العالية إلى ستّة، وهي بالترتيب: المُتقارب، السّريع، البسيط، الرّجز، الخفيف والرّمل. فيفقد الرّجز، كما نلاحظ، موقّع الصّدارة. ولا تختلف بحور التّرّد العالي في هذا الدّيان - بما فيها الطّويل الذي يتقدّم بحور الوتيرة المتوسطة - عن تلك المذكورة في الإحصاء الإجماليّ (راجع الجدول 1). فدّيان "دُلزَي" يكتفّ نوعاً ما تجربة سعيد عقل الشعريّة، ويقدم صورة مصغّرة عنها.

هكذا يَخْتِم سعيد عقل مسيرته الشعريّة بالعودة إلى البنية العروضية الغالبة على شعره بشكل عامّ.

II - العَرُوض السَّعْطِي

من كلاسيكيَّة إلى أخرى، وبعض مظاهر الحداثة

تجمع بنية الشَّعر العربي بين البساطة والتعقيد في آن معًا. وتعود بساطتها إلى أنَّها تقوم على عنصرين أساسيين يسهل تمييزهما: الأوَّل أَقْيَمِي (البيت) والثَّاني عَمُودِي (القافية). أمَّا مَرْدُّ التَّعْقِيد فهو أن كلا العنصرين يخضع لتعديلات وتغييرات وجَوَازات تُلَحِّظُ كتب العَرُوض ازدياد عددها لدى معالجتها لهذه المخالفات.

بيد أنَّ عمارة هذا الشَّعر الكلاسيكيَّة تبقى غير قابلة للتَّحريف أو التَّبديل ما دما لم نتجاوز الإطار الَّذي يُوَيِّد ويتبنَّى فكرة البحر والقافية، مهما بلغت أهميَّة التَّعديلات الطَّارئة على هذين العنصرين. فالقصيدة العربية الكلاسيكيَّة لا تبنى فقط على بحر واحد بل أيضًا على قافية واحدة تميِّز بحرف صحيح "الرَّوِي" (7) تُبنى عليه القصيدة وتنسب إليه كـ "سِينِيَّة البحري"، أي قصيدة البحري التي رَوِيها حرف السَّين. يَبْدُ أنَّ التَّقليد الشَّعري العربي قد عرف في إطار غلبة القوائد ذات القافية الواحدة بعض الأشكال الشَّعرية المصنَّفة بالثَّانويَّة والتي تعتمد قافية منوَّعة.

إنَّ الالتزام بقواعد النُّظم العربي لا يقاس فقط بالتَّطبيق السليم للبحور السُّتَّة عَشَرَ الَّتِي ذكرها الخليل (البحر السَّادس عَشَرَ اكتشفه الأخفش)، بل أيضًا، وبخاصَّة، نوع الجَوَازات الَّتِي تطرأ على البحر أو أجزائه. ويعتبر البيت مطابقًا للقاعدة طالما أنَّ الجَوَازات الَّتِي تُدَاخِلُهُ مطابقة لتلك التي عدَّدتها وأباحتها نظريَّة العَرُوض. وبالنسبة إلى القافية، يجب أيضًا اتِّباع بعض التَّوصيات لتكون مقبولة وخالية من العيب.

(7) يصف برونشفيغ القافية كما يلي: "تتميَّز القافية بالتكرار الإلزامي في نهاية كلِّ بيت".

وسوف نقوم بدراسة ثلاثة مظاهر عروضية وهي: الجوازات والقافية وعمارة القصيدة.

1 - الجوازات في شعر سعيد عقل

أدرك الخليل إثر تطبيق نظريته أن تفاعيل البحور الشعرية التي اقترحها لا تأتي بشكلها في أجزاء القصيدة بل تتخذ غالباً شكل تنويعات على التفاعيل الأصلية. وتجدر الإشارة إلى نوعين من الجوازات: الجوازات التي تطرأ على البيت بأكمله والتي تعطي البيت "المجزوء" و"المشطور" و"المنهوك"⁽⁸⁾، وتلك التي تطرأ على أجزاء البحر وتسمى "الزحافات" عندما تداخل الجوازات أجزاء الحشو، و"عللاً" عندما تداخل الأعرىض والأضرب.

أ - الجوازات التي تطرأ على البحر بأكمله: (مجزوءاً - مشطوراً - منهوئاً) إن إحصاء مجمل أبيات سعيد عقل يؤدي إلى الجدول الآتي:

(8) للمزيد من التفاصيل، راجع محمود فاخوري، "مفينة الشعراء"، م.س.، ص 129 إلى 156، وكمال خير بك، "Le mouvement moderniste..."، م.س. ص 221 إلى 263.

جدول رقم 7 الجوازات التي طاولت البحور

المجموع	حالات خاصة	منهوك	مشطور	مجزوء	تام	الجوازات البحور
1339	468	417	185	149	120	رجز
1010				89	921	خفيف
679				370	309	مقارب
621				312	309	رمل
501				13	488	بسيط
465			15		450	سريع
309					309	طويل
166				107	59	كامل
160				62	98	متدارك
100				100		مجث
82				82		هزج
81				81		مديد
31					31	وافر
20		10			10	منسرح
4225	-	10	15	1216	2984	المجموع من دون الرجز:
5564	468	427	200	1365	3104	المجموع مع الرجز:

يسمح هذا الجدول بقراءتين. نلاحظ القراءة الأولى، بُعد النظر في مجمل المُعطيات، أنَّ إنتاج سعيد عقل يعرف توازنًا بين الأبيات التامة (55.78%) والأبيات التي طرأت عليها جوازات (44.22%)، وهذه نتيجة مقبولة للوهلة

الأولى، إلا أنها غير مقنعة. أمّا القراءة الثانية، فهي تقوم بتحليل دقيق لكل فئة بعد التمييز بين الرّجَز والبحور الأخرى. وهذه القراءة هي التي سوف نسمح لنا بالدخول إلى عالم العروض السّعليّ.

1 - قراءة للجدول (باستثناء الرّجَز)

يؤدي استثناء الرّجَز إلى استثناء جزئيّ لثلاثة دواوين رئيسيّة من المرحلة الغنائيّة، وهي "أجمل منك؟ لا" و"أجراس الياسمين" و"قصائد من دفترها" حيث يَغْلِبُ الرّجَز في معظم قصائدها وأبياتها (57% من الأبيات و50% من القصائد).

يرتفع مُجْمَلُ عدد الأبيات ما خلا الرّجَز إلى 4225 بيتاً، وبلغ عدد الأبيات الثّامة 2984 بيتاً و المجرّوء 1216 بيتاً، أمّا الأبيات المشطورة والمَنْهُوكة فهي ضئيلة العدد (15 و 10 أبيات تباعاً). وبالإجمال تتقيّد 70% من الأبيات بالبحر الثّام بينما تطرأ على 30% فقط منها جوازات تجتزئ منها تفعيلة. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن بحريّ المجتث والهِزَج لا يستعملان إلا في شكلهما المجرّوء⁽⁹⁾، تتغيّر عندئذٍ النّسب وترتفع نسبة البحور الثّامة إلى 77% بينما تصبح النّسبة الفعلية للأبيات التي تطرأ عليها الجوازات 23%. فيقدّم عقل صورة عن شاعر لا يحترم فقط أصول النّظم بل يتقيّد بحدايير القواعد العروضية. ولا يتغيّر هذا المظهر إلا بتدخّل الرّجَز الذي يقلب إيقاع شعره في الدّواوين الثلاثة المذكورة كما يقلب نسبة الأبيات الثّامة حاملاً معه نفحة من الحداثة.

2 - قراءة في تحولات الرّجَز في شعر سعيد عقل

يتطلّب الرّجَز دراسة منفردة وذلك بسبب كثرة جواراته وتنوعها. ويبين الجدول الآتي تحولات الرّجَز في شعر سعيد عقل.

(9) راجع محمود فاخوري، "سفينة..."، م.س، ص 33 و 79 و 95. وكمال خير بك، "Le mouvement moderniste..."، م.س، ص 252-257.

جدول رقم 8

الجوازات التي طاولت بحر الرّجّز في "أجمل منك؟ لا"

ملاحظات	مشطور ومنهوك	منهوك	مشطور	مجزوء	تام	الجوازات القصيد
مع استعمال تفعيلة من البحر في بعض الآيات	16					أجمل منك؟ لا
مع استعمال تفعيلة من البحر في بعض الآيات	48					حب
			20			أنا و قبله
	29					بقصرنا سوف يُمرّ الشاعر
	16					أغنية
استعمال تفعيلة: فعلن	46					يُنينا
			9			ددا
	35					حقان
	14					على اليدين
	29					سمعت
استعمال بيت بتفعيلة واحدة	19					لي أغنية
استعمال بيت بتفعيلة واحدة	29					أجمل الأجل
استعمال بيت بتفعيلة واحدة	33					زهرة الزهور
	16					فم

مع استعمال بيت واحد من المنهوك			12			درج
استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة	41					يَلَارَا تَلْهُو
استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة	22					قبلك ما كان في الوجود
استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة	17					لأهية!
استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة		24				زهر
استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة	15					وفاء
استعمال شطر من بيت بتفعيلة واحدة	9					يا حلو، إن غدا رَجَعْتَ
	34					عودة
	468	24	41			المجموع:

جدول رقم 9
الجوازيات التي طاوالت بحر الرّجَز في "أجراس الياسمين"

الملاحظات	مشطور ومنهوك	منهوك	مشطور	مجزوء	تام	الجوازيات القصيد
					11	عاصفة
					12	علاق
					10	إليك، يا غزير
				13		تمطر
					12	فراشة
					10	تلال 1
					11	مساء
				13		سقوط الشّمس
					12	نقش على الرّيح
				12		تلال 2
					12	هُموم الجمال
				13		فراشة فراشتان
				13		أغنية الهدوء
				14		ويك! أنسنّي يا ربيع
				14		أغنية إلى الرّائي
				11		يلقطني السّكوت
				11		أيا شطّ
	0	0	0	114	90	المجموع:

جدول رقم 10

الجوازات التي طاولت بحر الرّجَز في "قصائد من دفترها"

ملاحظات	مشطور ومنهوك	منهوك	مشطور	مجزوء	تام	الجوازات القصائد
		24				من يشتريني بِقُبُل
		20				شَبَاكَه
		20				لَمْ يَمْزُ لَا يُسَلِّم
			20			أسمع صوته من الجُنيّة
			20			كلُّ الرُّعُونات
		20				قصيدة الحياة
		24				أخست، وهل أرفض؟
		20				نزول السُّتار
			20			الثَّمة
		20				أنا وأخي الصَّغير وحبيبي
		11				لا، يا حبيبي
		24				مَليك الجان
		11				أسكنتك الجفن الشَّريد
		11				كُتِبَتْ لي
		10				هموم الباسِينة
		10				ورقة من السُّدى
			20			قَمِي

			20			أَحِبِّهِ
			24			يَا قُلَّتِي إِنْ هُوَ لَمْ يَمُرَّ
		20				شَجَرَةُ النَّعَاسِ
		24				خَرِيفٌ
		20				الْمَخَاضُ إِلَى الشُّبَّانِكِ
			20			كَأَنِّي أَنَا الْأَكَايِبِيَّةُ
		24				مَا مَنِي قَلْبَانِ
		20				لَا وَ نَعَمْ
		20				لَكَ أَنَا أَكْبَرُ
		20				مَحْرُوسَةٌ
	0	373	144	0	0	المجموع:

جدول رقم 11

الجوازيات التي طاولت بحر الرِّجَزِ في 'تُلُزِّي'

ملاحظات	مشطور ومنهوك	منهوك	مشطور	مجزوء	نام	الجوازيات القصاصد
					10	الكلمة الرِّيح
				10		أَنَا وَالْقَمَرُ
					10	الإلهة الصُّغِيرَةُ
				13		أَزْلَفُ
				13		شَمْعَتَانِ وَ بَعْضُ كُتُبٍ
					10	سَأَلْتُكَ، يَا غَرِيبَةً كَأَشْعَارِي
	0	0	0	36	30	المجموع:

جدول عام رقم 12
الجوازات التي طاولت بحر الرّجَز في الدّواوين الغنائية

الجوازات الدواوين	تام	مجزوء	مسطور	منهوك	مسطور ومنهوك	ملاحظات
أجمل منك؟ لا			41	24	468	اثنتا عشرة حالة من الجوازات
أجـراس الياسمين	90	113				
قصائد من دفترها			144	373		حالتان من الجوازات
دُلزى	30	36				حالة واحدة من الجوازات
خماسيات				20		
المجموع:	120	149	185	417	468	

من 'أجمل منك؟ لا' حتّى 'دُلزى' يرتسم منحى بياني متعرّج نزولاً يُراوح بين اللّانِسَقِيّة الكاملة والنّسَقِيّة النّسبية (انظر الجدول رقم 12). وهي ظاهرة تُسهم في تأكيد أعمال المرحلة الغنائية.

وتشكل 'أجمل منك؟ لا' و'قصائد من دفترها' مراجع تصلح لدراسة التّمايز الّذي تسبّبه المخالفات الطّارئة على هذه البحور. ففي هذين الدّيوّانين، لا يحجم سعيد عقل عن استخدام الرّجَز الثّام فقط بل أيضاً عن مجزوء الرّجَز، وهو أكثر جوازات الرّجَز اعتدالاً بالمقارنة مع الجّوازات الأخرى. إنه يختار المَسطور والمَنهوك من هذه الجوازات، غير أنّ بين الدّيوّانين الأوّل والثّاني ميلاً واضحاً إلى النّسَقِيّة. فالديوان الثّاني أقلُّ 'لا نسَقِيّة' من الدّيوّان الأوّل. تتوزّع

القصائد فيه على المشطور والمنهوك (مع غلبة المنهوك). ولكن ذلك لا يحول دون خضوع البحر إلى حذف أو تعديل يجعل من الصعب، أحياناً، التعرف إليه. وغالباً ما يضيف سعيد عقل من عندياته شبه تفعيلة "فَع" في نهاية كل بيت.

شباكاه الذي انفتح	مستعلن مُتعلَن
تحبه أختي الصغيرة	مُتعلَن مُستعلن فَع أو مستعلن
تغورني: "شَمي عيرة"	مُتعلَن مَسْعلن فَع أو مستعلن
مَنْ قلبُ هنا انْذَبَع ⁽¹⁰⁾	مُستعلن مفاعِلَن

إن البيتين الأول والرابع ينتهيان بقافية واحدة من الرجز المنهوك⁽¹¹⁾، بينما يَضُم البيتان الداخليان، واللذان ينتهيان أيضاً بقافية واحدة، إلى جانب تفاعيل منهوك الرجز شبه تفعيلة "فَع" أو مستعلن. ومن الممكن، إذا ما لزم الأمر، اعتبار البيتين الداخليين من مشطور الرجز مع تحوّل التفعيلة الأخيرة "فعولن" إلى "فَع" أو تفعيلة مستعلن إلى مستعلن. وفي الحالتين، لا تغيب هذه الـ"فَع" التي يعتبرها بعض الشعراء اللبنانيين الإيقاع السعطي. والجدير بالذكر أن شعراء التفعيلة قد استعملوا في بحر منهوك الرجز تفعيلة "فَع" أو مستعلن.

ومع "أجمل منك؟ لا" بشكل خاص، تبلغ البراعة القروضية ذروتها. إذ من أصل 22 قصيدة من الرجز، تعرف أربع قصائد فقط تركيباً متجانساً و متميزاً (ثلاث منها من "المشطور" وواحدة بأكملها من "المنهوك"). أمّا القصائد الثماني عشرة الأخرى فهي تعرف تركيباً مُزدوجاً من "المشطور" و"المنهوك"

(10) "قصائد من دفترها"، قصيدة "شباكاه"، م.س.، ص 13.

(11) راجع محمود فاخوري، "سفينة... م.س.، ص 75 إلى 77. كمال خير بك، "Le

"mouvement moderniste..."، م.س.، ص 257.

معاً مع استعمال أبيات مؤلفة من تفعيلة واحدة في بعض القصائد. ونعطي على ذلك الأمثلة الآتية:

أ	مفاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولْ	مَرَزَيْتَ لَمْ تَحْنِ عَلَى الرَّيَابِ...
ب	مُفْتَعِلُنْ	وَلَيْكَ لِمَا؟
ب	مُفْتَعِلُنْ فَعْلْ	فِي الْوَتْرِ اخْتَمَى
أ	مُسْتَفْعِلَانْ	قَلْبِي الْمُدَابَّ (12)

في هذه الأبيات، يستخدم الشاعر مهاراته في اللَّعِبِ الْعَرُوسِيِّ: البيت الأول من الرَّجَزِ المشطور. ولكن يرجح أن تفعيلته الأخيرة "مستفعلن" قد تحولت إلى "فَعُول" (13)؛ البيت الثاني أحادي التفعيلة "مُفْتَعِلُنْ"، الثالث من مَنهوك الرَّجَزِ مع تحول التفعيلة الثانية إلى "فَعْل" (14)، أخيراً البيت الرابع هو أيضاً، مؤلف من تفعيلة واحدة "مُسْتَفْعِلَانْ" طرأت عليها زيادة حوّلت المقطع الأخير الطويل إلى ممدود. فأصبح مُدَبَّلاً. أما القوافي، فانتظمت على شكل: أ ب ب أ.

ونقع على الظاهرة نفسها في قصيدة أخرى "أَجْمَلُ الْأَجْمَلِ":

أ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ	يَا أَجْمَلُ الْأَجْمَلِ
ب	مُسْتَفْعِلَانْ	هَلْ مِنْ جَمِيعِ
ب	مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلَانْ	بَيْنِي وَبَيْنَ الرَّيْبِ
أ	مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ (15)	أَمْ أَنْتِي أَحْيَاكَ فِي الْمَأْمَلِ؟

إن البيتين الأول والثالث من منهوك الرَّجَزِ، أما الثاني فمؤلف من تفعيلة

(12) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "لاهية"، م.س.، ص 109.

(13) راجع، محمود فاخوري، "سفينة..."، م.س.، ص 70.

(14) راجع م.س.

(15) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "أجمل الأجمل"، ص 74.

واحدة "مستفعلان" (وقد طرأت عليه زيادة أعطت مقطعاً "ممدوداً")، في حين أنَّ البيت الرَّابِع من الرَّجَز المَشْطُور. لا يحترم ترتيب قوافي البحور الشعريَّة بل المقاطع في نهاية كلِّ بيت، فتتلازم القوافي /أ - أ/ مع تَكَرُّر "فعلن" (مقطعان طويلان)، والقوافي /ب - ب/ مع المقاطع الممدودة التي تُخْتِم البيتين الثَّانِي والثَّالِث بـ "جِلان".

أمَّا المثل الأخير، فهو قصيدة "كَرَج" المصنَّفة في فئة "المَشْطُور" والتي تعتبر من المَنْهُوك بسبب حَذْف إحدى تفعيلاتها في أحد الأبيات:

الدَّرَجُ الحَالِي بَزَيَزَفُون	مُفْتَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولْ
والفَوْهَةُ تُعْرَشُ يَاسْمِينُهُ	مُسْتَفْعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ فَعُولُنْ
تُكَوِّبُ السَّكِينَةُ	مَقَاعِلُنْ فَعُولُنْ
لِلخُلُوةِ التَّخْطُرُ كَالظُّنُونِ ⁽¹⁶⁾	مُسْتَفْعِلُنْ مُفْتَعِلُنْ فَعُولْ

وتجدر الإشارة هنا إلى ظاهرتين: من جهة تحوُّل "فعولن" إلى "فَعُولْ" مرتين في البيتين الأوَّل والرَّابِع (وهما على قافية واحدة) ومن جهة أخرى البيت الثالث الَّذِي حذفت منه تفعيلة "مستفعلن" (أو أحد تحولاتها في أجزاء الحشو) ممَّا يقربُه عَمَلِيًّا من المَنْهُوك. وبما أنَّ ظاهرة مماثلة لا تتكرَّر في أبيات القصيدة الأخرى، يُستحسن تصنيفها في فئة "المَشْطُور".

ومع بُرُوز الرَّجَز في شعر سعيد عقل، تدخل البراعة الإيقاعيَّة مُتِيحَةً لِلشَّاعِر أن يستعرض قُدْرَاتِهِ ومهارَاتِهِ وتمكُّنَهُ من الفَنِّ والتقنية الشعريَّين. وهو بروز يترافق مع مَيْلٍ إلى التَّخَفُّف من قُيُود العروض التَّقْلِيدِيَّة. وفي هذه الدَّوَاوين نكتشف إرهابات خجولة لما سَيُسمَّى لاحقاً بـ "شعر التَّفعيلة".

يَبْدُ أَنَّهُ لا يمكن اختزال سعيد عقل بهذين الدُّيُونيين والبراعة الإيقاعيَّة التي

(16) أجمل منك؟ لا، قصيدة "كَرَج"، م.س.، ص 94.

تظهر فيهما. فسعيد عقل، هو أيضاً، الشاعر الذي كتب قصائد أقل "اضطراباً" وأكثر "نسيئة". وإذا كان لا بدّ من إبداء رأي في المسألة، فليكن هذا الرأي شاملاً لمُجمَلِ نتاجه الشعريّ الذي تعيد كلاسيكيته التوازن إلى مرحلة تميّزت بوفرة اللّعب الشعريّ.

ب - الجوازات الطّائرة على أجزاء البحر (الرّحافات والعِلل)

من النّادر أن نقع على قصائد عربيّة لا تحمل أبياتها جوازات في أجزاء البحر. حتّى إن هذه المخالفات اتّخذت صفة القاعدة. هكذا تتعقّد النّظرية العروضية العربية عندما تنتقل إلى وصف الجوازات الطّائرة على الأعارض والأضرب وتعدّادها.

غالبًا ما تحمل أبيات سعيد عقل جوازات مختلفة الأنواع. لكنّ عقل يتقيّد في إطار هذه المخالفات نفسها وإلزامات النظرية وتوصياتها، فلا يتجاوز حدود المباح كما لا يعتمد أي مخالفة لا تذكرها النّظرية نفسها. هنا يبرهن الشّاعر عن كلاسيكيته باحترامه الكامل للأصول وتقيّده بالقواعد.

وينطلق تحليل الرّحافات والعِلل من التّفاعيل. ويظهر عقل، الذي غالبًا ما تخضع تفاعيله إلى تعديلات، مهارة فائقة، وجُرْفَة عالية في تدبّر البيت العربيّ. وفي الواقع إنّ الرّحافات والعِلل لم تعد تعتبر عُيوبًا بل علامات بارزة على المَلَكَة الشعريّة، إذا ما أجاد الشّاعر تدبُّرها⁽¹⁷⁾.

(17) تعتبر نازك الملائكة أنّه لا يجب الإفراط في استعمال الرّحافات والعِلل. وتعطي مثلاً على ذلك الرّجز. وتأسف ليّكون شعراء الحداثة لا يستخدمون هذا البحر إلّا في شكله المجتزأ. فهل كانت تسعى، من حيث لا تدري، إلى انتقاد سعيد عقل الذي استعمل الرّجز على مزاجه وهواه؟ راجع، "قضايا الشعر المعاصر"، دار المعلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، 1978، ص 111 (حول الرّحافات).

2 - القافية في شعر سعيد عقل

إنَّ القافية العربيَّة هي أيضًا مرَّجبة بالمقارنة مع قافية البيت الفرنسي القائمة على "التماثل الصوتي بين آخر حرف عِلَّة مشدَّد مع ما يتبعه من الصَّوائت" (18). وكان بَعْضُهُمْ يخلط بين القافية والرَّوي (أي الحرف المملووظ الأخير) وبعضُهُم الآخر بين القافية والكلمة الأخيرة من البيت. وقد تَمَّ الإجماع مع الخليل على تصوُّر لا يأخذ بعين الاعتبار لا الرَّويَّ ولا الكلمة الأخيرة بل بنية المقاطع الأخيرة من البيت (19).

وتدخل عوامل عديدة في تحديد القافية العربيَّة وهي: نوع القافية (مُطلقة أو مُقيَّدة)، الرَّويَّ (آخر حرف مملووظ في البيت) وحدود القافية البالغ عدُّها خمسة:

- 1 - المُترادف: إذا اجتمع ساكنا القافية بلا فاصل بينهما.
 - 2 - المُتواثر: إذا وقع بين ساكني القافية حرف متحرِّك.
 - 3 - المُتدارك: وهو أن يكون بين ساكني القافية حَرَفَان متحرِّكان.
 - 4 - المُتراكِب: وهو أن يكون بين ساكني القافية ثلاثة أحرف متحرِّكة.
 - 5 - المُتكاوِس: وهو وقوع أربعة أحرف مُتحرِّكة بين ساكني القافية (20).
- وستنطَرِّق في دراسة القافية في شعر سعيد عقل إلى تلك المَظاهِر الثلاثة: النوع والرَّويَّ، وحدود القافية.

Maurice Grammont, *Petit Traité de versification française*, éd. Armand Collin, (18) Paris, 1968, p.34.

(19) راجع، حسين نصار، "القافية في العروض والأدب"، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص 21 إلى 32، ومحمود حقّي، "العروض الواضح"، مكتبة الحياة، بيروت، الطبعة الخامسة عشرة، 1981، ص 113 إلى 115.

(20) راجع، محمود فاخوري، "سفيحة..."، م.س.، ص 143-145.

إن تصنيف أعمال سعيد عقل بين سُرديّة ومسرحيّة وشعر مناسبات وشعر نُضج، يمكن أن يكون ذا فائدة في دراسة القافية. أمّا دواوين "المَجْدَلِيّة" و"قَدُموس" (الأوّل سُردي والثاني مسرحي) و"كما الأعمدة" (شعر مناسبات) فلا تُثير أيّ مشاكل على صعيد القافية بما أنّها تنتمي من حيث الشكّل إلى الكلاسيكيّة الثامّة.

أ - "المَجْدَلِيّة" و"قَدُموس"

مع احترام البحر الخفيف الثام، يعتمد سعيد عقل في "المَجْدَلِيّة" القافية المنوّعة من دون أن يفرض عليها ترتيبًا محدّدًا (فالقوافي مسطّحة أو متقاطعة أو متعاقبة، الخ). بحيث تتوزّع القوافي بشكل عشوائي على الأبيات المئة وعشرة التي يتألّف منها هذا الدّيوان-القصيدة. ولا يخضع ترتيب المقاطع بدوره إلى أي تكرار في بنيته. وتضمّ مقاطع القصيدة السبعة، والتي تفصل بينها علامات نجميّة (*)، عددًا متساوًا من الأبيات تخضع القافية فيها إلى التّرتيب الآتي:

المقطع الأوّل: 15 بيتًا

أ / أ / ب ب ب / ج ج / د د / ه ه / و و /

المقطع الثاني: 12 بيتًا

أ ب أ ب أ / ج ج ج ج / د د د /

المقطع الثالث: 12 بيتًا

أ ب أ ب / ج ج / د ه ه د د د /

المقطع الرابع: 5 أبيات

أ / أ / ب ب /

المقطع الخامس: 31 بيتًا

أ / أ / ب ب / ج ج / د د / ه ه ه ه / و و /

ز ز ز / ح ح ح ح ح / ط ط ط ط ط ط /

المقطع السادس: 4 أبيات

أ / ب ب

المقطع السابع: 31 بيتاً

أ / ب ب / ج ج / د د / هـ هـ / و و /

ز ز ز / ح ح ح / ط ط ط ط / ك ك / ل ل ل

ولا يحدّد نظام معيّن توزيع المقاطع أو القوافي (إلاّ إذا أخذنا بعين الاعتبار تكرار الأبيات الاثني عشر في مقطعين: الثاني والثالث، وتكرار الأبيات الواحدة والثلاثين في المقطعين الخامس والسابع، وأخيراً المقطعين الصّغيرين الأخيرين والمؤلّفين من خمسة وأربعة أبيات في المقطعين الرابع والسادس). وسنّسّنا أن نستخرج قوافي مسطّحة (أ، ب، ج، ج...) كما في بداية المقاطع الأوّل والخامس والسادس والسابع، وقوافي أخرى متقاطعة (أ ب أ ب) في بداية المقطعين الثاني والثالث، أو متعاقبة، وهي نادرة جدّاً، كما في المقطع الثالث (د هـ هـ د) والمقطع الخامس (ح ط ح ط)⁽²¹⁾، وأخيراً القوافي التي نسمّيها "المتبوعة" والموجودة في مواضع كثيرة: هـ هـ هـ هـ / و و و و / ز ز ز / الخ.

إلاّ أنّ تنوع هذه القافية لا يعدو كونه شكلاً خارجياً. فإذا ما تطرّقنا إلى تحليل بنية القافية تبين لنا أن سعيد عقل يخضع في مجمل القصيدة إلى نوع من الوحدة.

(21) بما أنّ القافية المتعاقبة هي تنوع على التراكب، من الممكن إدراج الشكل التالي: أ ج ج

هـ هـ / و و / ح ح / ط ط / ضمن هذه الفطة.

جدول رقم 13
بنية القافية المتنوعة في "المجدلية"

حدود القافية					نوع القافية		عدد القوافي
المُتَكَوِّس	المُتَرَاكِب	المُتَفَارِك	المُتَوَاتِر	المُتَرَادِف	مُقَيَّدة	مُطْلَقة	
			37	1		38	38
o / / / / o	o / / / o	o / / o	o / o	o o /			

فعلى صعيد بنية البيت (الخفيف الثَّام) كما على صعيد بنية القافية نحترم القصيدة وحدة أساسية في إطار من النظم السليم.

بالنسبة إلى "قذموس" وإذا ما وضعنا جانباً الأبيات الأربعة والأربعين من الرَّمْل (المجزوء والثَّام) والتي يُنشدُها الكُورس (وهو يمثل تارة البَحَّارة الصَّيدونيين، وطوراً المحاربين اليونان وأحياناً أخرى الآلهات) نلاحظ انتظاماً في الأبيات رغم التَّنوع المتواصل في القافية. وبما أن المسرحية تستلهم في بنيتها الدرامية أسس الكلاسيكية الفرنسية، فهي تعتمد القافية المُسطَّحة على غرار المسرحيات الكلاسيكية في القرن السابع عَشَرَ الفرنسي (أ / ب / ب / ج...). وعلى صعيد نوع القافية وحدودها يتبنّى عقل في الأبيات البالغ عددها 611 التي تتألف منها المسرحية القافية المُطلَّقة وشكل المُتَوَاتِر (/5 /- /- /). ونلاحظ أنّ هذه المسرحية التي لا خلاف حول كلاسيكيتها الصريحة، تعتمد في أبيات الكورس الأربعة والأربعين تركيباً أكثر ابتكاراً للقافية التي تُراوَح بين المُطلَّقة والمُقَيَّدة، وبين المُتَرَادِف والمُتَوَاتِر والمُتَدَارِك.

جدول رقم 14

حدود القافية					نوع القافية		الآيات وعددها
المُتَكَاسِر	المُتَرَكَب	المتنازك	المتوازي	المترادف	مُتَكِنَة	مُطْلَقَة	
o / / / o	o / / / o	o / / o	o / o	o o /			
		4	8	4	6	10	البحارة السُّبُوتِيُّونَ 16
		8		4	8	4	المحاربون اليونان 12
		6		6	8	8	الآلهة 16
0	0	18	8	14	22	22	المجموع: 44

إن لعبة القافية هذه لا تبدو متنافرة مع السِّياق العام باعتبار أنَّ دور الكُّورس في المَشرحِيَّات الكلاسيكِيَّة يتطلَّب لهجة ونبرة مختلفتين من أجل إبراز تدخُّله. لذلك كان الكتاب الكلاسيكيُّون يلجؤون إلى تغيير البحور فيستبدلون البيت الإسكندري بالآيات المؤلَّفة من ثمانية أو عشرة مقاطع (octosyllabe, décasyllable) أو غيرها. أمَّا بالنسبة إلى ترتيب القوافي فكانوا يستبدلون المسطَّحة بالمتعانقة أو المتقاطعة.

في هذه الآيات الأربعة والأربعين، يتخلَّى سعيد عقل عن التَّرتيب المسطَّح ويعتمد التَّرتيب المتعانق (أ ب ب أ) ممَيِّزًا بذلك بين آيات الكورس والآيات الأخرى.

ب: "كما الأعمدة"

إنَّ انتماء هذا الدِّوان إلى التَّوع التَّقليدي يعكس على صعيد بِنْيَةِ القافية. إذ يختار سعيد عقل في جميع مقاطعه - التي يتألَّف نصفها من قصائد طويلة تُراوح بين 23 و95 بيتًا - القافية الموحَّدة كما في الشعر القديم. كذلك تغلب القافية المطلقة التقليدية بدورها. ولا يشذَّ عن هذه القاعدة إلَّا أربع قصائد تعتمد القافية

المقيّدة الأثيرة لدى شعراء الحداثة بسبب القطع المفاجئ الذي تحدّثه في نهاية البيت ممّا يعطي الانطباع بأن شيئاً ما لم يكتمل. وتنتمي ثلاث من هذه القصائد إلى النوع الغنائي-الوجداني: "أجمل الأعراس" و"الهنّية" و"نهر الذهب"، أمّا القصيدة الرابعة فهي وطنية-وجدانية مُهداة إلى سوريا، "سائليني". وبالنسبة إلى حدود القافية فإنّ سعيد عقل يوسّع مِرْوحتها إلى أربعة:

جدول رقم 15

حدود القافية				نوع القافية		عدد الأبيات
المُتراكب	المُتداك	المُتواثر	المترادف	مُثَبِّة	مُتَلَقِّلَة	
o / / / o	o / / o	o / o	o o /			
238	118	367	70	99	694	793

أمّا اختيار البحور واستعمالها بشكلها الثّام وأعتماذ الروي الواحد وهيمنة القافية المطلقة والتنوّع في حدود الأبيات مع المِثْل الواضح للمُتَوَاتِر والمُتَرَاكِب، بالإضافة إلى المواضع التقليدية، فكلّ هذه العناصر تجعل من "كما الأعمدة" ديواناً كلاسيكياً نَسَقِيّاً وتقليديّاً.

ج : الخماسيات

تعتمد مجموعة أولى مؤلّفة من ثمانٍ وعشرين خُماسيّة التّرتيب / أ ب أ ب / . ورغم أنّ القافية تبدو للوهلة الأولى متقاطعة إلا أنّ شكل هذه الخُماسيّات سوف يختلف تماماً ما أن نقوم ببسطها أفقيّاً:

_____ أ _____ ب
 _____ أ _____ ب
 _____ أ _____

ونلاحظ، إضافة إلى الالتزام بالقافية في نهاية البحر (ب ب)، وجود قوافي

داخلية في العَرُوض (أ أ) وتستعاد هذه القافية نفسها في البيت/المضراع الخامس.

أما بالنسبة إلى أنواع وحدود القافية، فإن هذه "الخُماسِيَّات" الثماني والعشرين تعتمد البنى الآتية:

جدول رقم 16

حدود القافية					نوع القافية		عدد الأيات
المُتَكَاسِم	المُتَرَاكِب	المُتَقَارِب	المُتَوَازِر	المُتَرَادِف	مُعَيَّدة	مُطْلَقة	
0 / / / / 0	0 / / / 0	0 / / 0	0 / 0	0 0 /			
	4	54	27	35	98	42	140

وتبين هذه المجموعة من "الخُماسِيَّات" (وعدها 28 من 140 بيتًا) الهيمنة المطلقة للقافية المعقَّدة (ذات الحرف الصَّامت) والتي كُنَّا قد أشرنا إلى مميَّزاتها الإيقاعيَّة (الانطباع بعدم الاكتمال الذي يعطيه "ابتلاع" المقطع الأخير) والقريبة جدًا من "المفرد" الفيرليني (نسبة إلى پول فيرلين).

إنَّ هذا التعديل على مستوى النوع يؤدي إلى تعديل مماثل على مستوى "الحدود" التي يَغْلِب عليها المُتَرَادِف على حساب المُتَوَازِر والمُتَرَاكِب. ويترك المقطع الأخير الممدود من المُتَرَادِف الأثر نفسه الذي تركه القافية المعقَّدة.

وفي الخُماسِيَّات الثَّعْث والسَّتين التي تتألَّف منها المجموعة الثَّانية، نلاحظ التَّرتيب المُتَعَانِق (أ ب ب أ ب) والذي لا يمكن بسطُه أَقْبَى بسبب عدم ملاءمة القوافي لذلك:

أ _____ ب _____
 ب _____ أ _____
 ب _____

جدول رقم 17

حدود القافية					نوع القافية		عدد الآيات
المُتَكَوِّس	المُتَرَاكِب	المُتَدَارِك	المُتَوَازِر	المُتَرَادِف	مُطَبَّاة	مُطَلَّاة	
o / / / / o	o / / / o	o / / o	o / o	o o /			
	10	141	84	110	215	130	345

إنَّ الظواهر الملحوظة في المجموعة الأولى تتكرَّر في المجموعة الثانية ونعني بذلك هيمنة المقيَّدة وارتفاع عدد أبيات المُتَرَادِف التي تشكِّل مع أبيات المُتَوَازِر البنى الأكثر استعمالاً.

ويؤكِّد جَمْعُ الجَذولَيْن هاتين الظاهرتين (313 مقيَّدة مقابل 172 مُطَلَّاة، بالإضافة إلى مِيلٍ واضح للمُتَرَادِف والمُتَدَارِك اللّذين يحتكران 70% من العدد الإجماليّ) كما يبيِّن نزوع سعيد عقل إلى شعر يستمدُّ إيحائيَّته من لعبة إيقاعيَّة مضبوطة.

د- الأعمال الغنائيَّة

يمكن التَّمييز في دواوين المرحلة الغنائيَّة بين نوعين من القوافي: 159 قصيدة بقافية موحَّدة و74 قصيدة بقوافٍ متنوعة.

جدول رقم 18: قصائد بقافية واحدة، عدد 159 قصيدة

النَّوَائِن	عدد القصائد	عدد الأبيات	نوع القافية		حدود القافية				
			مطلقة	مقيّدة	النَّوَائِن	الشَّوَارِبُ	الشَّعَارِكُ	النَّوَائِنُ	الشَّوَارِبُ
					0 0 /	0 0 /	0 / / 0	0 / / / 0	0 / / / / 0
رندلي	32	426	257	169	96	77	240	16	
أجل مك؟ لا	3	24	16	8		8	16		
أجراس الباسمين	49	583	197	386	183	204	148	48	
قصائد من دفترها	15	164	99	65	32	78	46	7	1
ملزى	60	591	393	198	93	307	101	90	
المجموع:	159	1788	962	826	404	674	551	161	1

جدول رقم 19: قصائد بقوافٍ متنوّعة، عدد 74 قصيدة

النَّوَائِن	عدد القصائد	عدد الأبيات	نوع القافية		حدود القافية				
			مُتَعَلِّقَةٌ	مُتَقَيِّدَةٌ	النَّوَائِنُ	الشَّوَارِبُ	الشَّعَارِكُ	النَّوَائِنُ	الشَّوَارِبُ
					0 0 /	0 0 /	0 / / 0	0 / / / 0	0 / / / / 0
رندلي	11	326	133	196	109	72	139	4	2
أجل مك؟ لا	28	661	195	466	282	202	169	7	1
قصائد من دفترها	35	746	250	496	247	234	254	10	1
المجموع:	74	1733	578	1158	638	508	562	21	4

إنَّ قراءة مقارنة لهذين الجدولين تبيّن التعديلات الهامّة الحاصلة لدى الانتقال من القافية الموحدة إلى القافية المتنوّعة:

1 - على سعيد نوع القوافي: نلاحظ انتقالاً من التّوازن بين المقيّدة

والمُطلقة (826 مقابل 962) في قصائد القافية الواحدة إلى هَيَمَنَة كاملة للمقيّدة (1158) على المُطلقة (578).

2 - على صعيد حدود القافية: في مجموعتي القصائد (ذات القافية الواحدة والمتنوعة)، يحتكر المُتَوَازِر والمُتَدَارِك أغلبيّة القوافي. إلّا أنّ المُتَرَادِف يحتلُّ الصّدارة (638 بيتاً) في القصائد ذات القوافي المتنوعة في حين كان يحتلُّ المركز الثالث (404 أبيات) في القصائد ذات القافية الواحدة. وعلى العكس من ذلك يخسر المُتَوَازِر موقعه، وينتقل من المركز الأوّل (في القافية الموحّدة) إلى الثالث (في القافية المتنوعة)، فيأتي بعد المُتَدَارِك الذي يحافظ على مركزه الثاني وعلى عدد الأبيات نفسه تقريباً (551 مقابل 562). ونشير أخيراً إلى اختفاء المُتَرَاكِب وانخفاض عدد أبياته من 161 إلى 21.

3 - إذا كانت القصائد ذات القافية الواحدة هي الغالبة عدديّاً (159 مقابل 74 أي ما يقارب الثلثين) فإنّ هذه النّسبة تتغيّر ما إن يتمّ اعتماد البيت كوحدة قياس، وذلك لصالح الأبيات ذات القوافي المتنوعة. نلاحظ عمليّاً وجود توازن بين المجموعتين (1788 بيتاً بقافية واحدة و1733 بيتاً بقافية متنوعة).

4 - نجد القصائد ذات القوافي المتنوعة في الدّواوين الثلاثة التي كنّا قد نوّهنا بميلها الواضح إلى الحداثة وهي "رندلي" و"أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها" وخاصّة الدّيوانيين الأخيرين. فمن أصل 74 قصيدة، لا نفع في "رندلي" إلّا على 11 قصيدة تعتمد القافية المتنوعة بينما نجد في الدّيوانيين الأخيرين 63 قصيدة من هذا النوع.

وفي الدّيوانيين الباقيين، "دُلزى" و"أجراس الياسمين" نلاحظ التزاماً كاملاً بالنّمودج الكلاسيكي للقافية الواحدة. غير أنّ "أجراس الياسمين" يُعدّ نسبياً أكثر حداثة من "دُلزى" نظراً لِهَيَمَنَة أبيات المقيّدة (386 مقابل 197 مطلقة) ممّا يؤدي إلى ارتفاع وتيرة استعمال المُتَرَادِف.

وخلالاً لذلك، تنعكس النّسبة في "دُلزى" الذي يشهد عودة إلى المطلقة

(393 مقابل 198 مقيدة) وأولوية مطلقة للمتواتر (307 أبيات) بينما لا يتجاوز عدد المترادف 93 بيتاً.

وتبيّن دراسة البحور والقوافي أنّه إذا كانت ظاهرة التجديد عند سعيد عقل تنحصر في المرحلة الغنائية الممتدة من سنة 1950 ("رندلي") إلى 1973 ("ذلّزي")، فهي لا تبلور فعلياً إلا في ديواني "أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها" وبشكل خجول نسبياً في "رندلي"، ممّا دفع بالشاعر يوسف الخال إلى القول عن هذا الديوان بأن "الشعر اللبناني لم يستطع أن يتحرّر من إطار الشعر العربي التقليدي سواءً كان ذلك على صعيد المضمون أو الشكل".

3 - العمارة في شعر سعيد عقل

أ - الشعر العربي وممارسة الأشكال الشعرية

لم تجعل غلبة القافية الموحدة من القصيدة العربية أسيرة شكل "أحادي القافية" فحسب بل حصرتها في شكل "أحادي المقطع" ما يفسّر طول القصيدة في الشعر القديم حتّى نهاية العصر الأموي. ويشهد العصر العباسي منذ بدايته محاولات لإغناء البيت العربي، وميلاً إلى الإكثار من استعمال البحور الخفيفة بل استنباطاً لبحور جديدة تعكس رهاقة الحضارة العباسية، وتستجيب لإحاجات الغناء الذي بلغ أوجه في ذلك العصر⁽²²⁾. بيد أن تنوع القوافي بشكل خاص سيحدث تغييرات حقيقية وذلك بإدخاله بناءً مقطعيّاً أكثر تعقيداً إلى الشعر العربي "الأحادي المقطع". وسيشهد ذلك العصر ولادة أشكال شيعريّة جديدة ذات بنية مقطعية وقواف متنوعة كالمرزوقة و"الموشحة" (وهي ذات أصل أندلسي ومبنية على تنويعات الرمل) المعتبرة من أكثر الأشكال الشعرية العربية تعقيداً

(22) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 265.

وَدَقَّةً وَتَمَازُجًا، والمربَّعة والمخمَّسة وأخيرًا "المُسَمَّطَة" الَّتِي يعطيها كمال خير بك اسم "قصيدة المقاطع الرُّومانية" (23) وتشكِّل تآليفاً بين جميع الأشكال الأنفة الذَّكر، وتضمُّ مِزوجة واسعة من ترتيبات القوافي (المسطَّحة والمتقاطعة والمُتَعَانِقة...) في بناء ثَمائليّ فريد (24).

أمَّا القرن العشرون، فيشهد محاولاتٍ عدَّة لتجديد الأشكال الشعرية العربيَّة وتطويرها. فهل يجب التَّمييز في هذا السِّياق بين التَّطوُّير الفعليّ (الذي يفترض به أن يؤدِّي إلى التَّجديد) والإحياء؟ فبعد قرون من الانحطاط الَّذِي عرفه الشعر العربيّ، ستأخذ مجموعة من الشُّعراء (شوقي، البارودي، إسماعيل صبري وآخرون) على عاتقهم مَهْمَة إحياء هذا الشَّعر مُتَّيحين له أن يستعيد المَكانة الرُّفِيعَة الَّتِي بَلَغَهَا كِبَار الشُّعراء القدامى كالبحريّ والمتنبيّ، وأبي تَمَّام، إلخ. غير أن إسهامهم، الَّذِي لا يمكن إنكار أهميَّته، لا يعتبر تطوُّيراً أو تجديدًا، بل يبقى محدودًا في إطار إحياء الأشكال التَّقليديَّة (25).

وكان هذا الإسهام، بالإضافة إلى طبيعته السُّكُونِيَّة، يهدف، بِغَضِّ النَّظَر عن الطُّرُوف الَّتِي أحاطت به، إلى بعث الحياة في الشَّعر العربيّ القديم ليس فقط على مستوى البِنْيَة الشَّكْلِيَّة (البحور، العروض...) بل أيضًا على مستوى موضوعاته وصوره ورُؤُوسه وخُطوطه العامَّة.

فبين تيار الإحياء المحافظ التَّقليديّ (تقليد القدماء) والشَّعر الحرّ تَمَامًا في السِّتِيَّات والسَّبْعِيَّات من القرن العشرين الَّذِي يعرفه الناقد المصري الكبير عزّ

(23) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 283.

(24) من أجل مزيد من التفاصيل، راجع حسين نصَّار، "القافية..."، م.س.، ص 152-179؛ وكمال خير بك، م.س.، ص 265-292.

(25) راجع، عز الدين إسماعيل، "الشعر العربي المعاصر"، دار العودة، بيروت، 1981، الطبعة الثالثة، ص 7 إلى 41.

الدُّينِ اسْمَاعِيلُ بِـ "شِعْرِ الْجُمْلَةِ الشُّعْرِيَّةِ" (26)، مَرَّ الشُّعْرُ الْعَرَبِيُّ بِالْمَرَاهِلِ الْآتِيَةِ:

● مرحلة أولى: وفيها جرت محاولات لتطوير مواضيع أكثر ارتباطًا بالمشاكل الأساسية للإنسان المعاصر مع اعتماد عمارة مرَّجبة كان الشعر العربي قد عرفها كالرُّبَاعِيَّةِ وَالْخُمَاسِيَّةِ إلخ. مع احترام البحر والقافية التقليديتين...

● مرحلة ثانية: دفع فيها تدمير بنية البحر الكلاسيكيَّ الشعراء إلى اعتماد التفعيلة كوحدة أساسية. وسيتخلَّى هذا الشكل الشعري المعروف باسم "شعر التفعيلة" عن القافية نظرًا لتركيزه على الإيقاع وَخَدَهُ (27).

● مرحلة ثالثة: يتحرَّر فيها الشعر تمامًا من قُيُود البحور والقافية باعتبارها إيقاعًا خارجيًا مفروضًا، ويتبنَّى إيقاعه الداخلي الخاص الذي يولِّده موضوع القصيدة نفسه. ويتخلَّى هذا الشعر حتَّى عن التفعيلة كوحدة إيقاعية (28).

ينتمي سعيد عقل إلى المرحلة الأولى، إلَّا أنَّ مضمون شعره كان غير تقليديّ - على عكس شوقي وشعراء "الإحياء" الذين تبثوا مضمونًا تقليديًا - على الرُّغم من التزامه بكافة معطيات العروض العربي بما فيها القافية. غير أنَّ هذا الشعر اتَّجه إلى اعتماد عمارة لا تخلو من ابتكار وذلك عبر إخضاع البحر والقافية إلى بعض التعديلات.

ولكن الشعر العربي في النُصف الأوَّل من القرن العشرين وحتَّى أواخر الخمسينيات بقي، على الرُّغم من كلِّ الجهود التي بذلها الشعراء، أسير النَّسق

(26) راجع، عز الدين اسماعيل، "الشعر العربي المعاصر"، م.س.، ص 79.

(27) يسميه عز الدين اسماعيل "شعر السطر الشعري" تمييزًا له عن "الجملة الشعرية"، م.س.، ص 72.

(28) حول تقسيم المراحل، راجع، أدونيس، "مقدمة للشعر العربي"، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت، 1975، ونازك الملائكة، "قضايا..."، م.س.، وخالدة سعيد، "حركة الإبداع"، دار العودة، بيروت، 1979، وعز الدين اسماعيل "قضايا الشعر العربي المعاصر"، م.س.

التقليدي سواء أكان ذلك على صعيد البحر أم القافية. فلم يتمكن من تجاوز الأشكال الشعرية السالفة، واقتصرت التغيير على مستوى المضمون وحده. وقد لحق سعيد عقل، المنتمي إلى الجيل نفسه، بركب هذا التيار محاولاً إدخال بعض الفردة إلى استعمال نظام البحور من دون الإخلال به أو تدميره أو تجاوزه. وأراد كالأخرين تطويع صرامة البحر التقليدي، تلبيةً لحاجات البراعة الإيقاعية ومرونة النغم المنسجمين مع التعبير الوجداني العميق ومع ذائقة العصر التي شكلها الاحتكاك بالغرب.

ب - العمارة الكلاسيكية في شعر سعيد عقل

إذا ما وضعنا جانباً دواوين المرحلة الغنائية الثلاثة، "رندلي" (29) و"أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها"، وينسبها أقلّ "الخماسيات"، نلاحظ أنّ شعر سعيد عقل ينتمي إلى عمارة كلاسيكية تقليدية. ويُعبّر "كما الأعمدة" - وكثنا قد أشرنا إلى المضمون التقليدي للديوان (شعر مناسبات) - عن تقيّد مطلق بالنظم الكلاسيكي. إذ تحترم جميع قصائد الديوان قافية موحدة تؤمّن للقصيدة وحدة إيقاعية وعروضية منذ بدايتها إلى نهايتها. لكن إذا كانت الأبيات تخضع في ترتيبها الطباعي إلى شكل ثنائي يحتلّ فيه كلّ سطر سطرًا واحدًا، بدّل أن يكون الشطران على سطر واحد، ويُفصل بينهما فراغ، فإن الترتيب الذي يعتمد عليه الشاعر لا يعدو كونه أمرًا "شكليًا" ولا يقدّم أيّ جديد. هكذا تغيب البنية المقطعية تمامًا في هذا الديوان.

ومن المنظور الكلاسيكي نفسه، يعتمد "قذموس" القافية المسطحة (أ، أ، ب، ب، ج، ج،) كما في المشرحيات التراجيدية الفرنسية. وتجدر الإشارة في "قذموس" إلى خاصية، وهي تغيير البحر لدى إنشاد الكورس، فومن

(29) تجدر الإشارة إلى أنّ "رندلي" هو أقلّ الدواوين المذكورة "حادثة".

الخفيف يَتِمُّ الانتقال إلى الرَّمْل الثَّام والمَجْزُوء. ويبرز هذا التنوع الإيقاعي تَدخُلُ شخصياتٍ خارجةٍ عن الحدث الحقيقي، أي البَحَّارة الصَّيْدُونِيِّينَ والمحاربين اليونان والإلهات.

طَيِّعَ مَرْكَبِي	أ	فاعلاتن فَعَلْ
يَقْهَمُ الغلابَةُ الأمواجُ	ب	فاعلاتن فَعِلَاتُنْ فَعْلُنْ
يَنْزِعُ النَّيْرَ، يَسْلُ العاجُ	ب	فاعلاتن فَعِلَاتُنْ فَعْلُنْ
مَنْ دِمَ المَغْرِبِ ⁽³⁰⁾	أ	فاعلاتن فَعَلْ

ولدى استعماله الرَّمْل الثَّام والمَجْزُوء، يُبيح سعيد عقل لنفسه الإخلال بتحوّلات التفعيلات. ففي البيتين الأول والرابع، تجد مجزوء الرمل مع تحوّل "فاعلاتن" إلى "فَعَلْ"، وفي البيتين الثاني والثالث نجد "فَعْلُنْ" بدلاً من "فاعلاتن". أما القوافي فهي متعاقبة بمحاكاة تَوَزُّع التفعيلات.

ويعتمد ديوان "المَجْدَلِيَّة"، وأياته جميعها من الخفيف الثَّام، بنية مقطعية حَجُولَة وقافية متنوّعة (38 قافية مختلفة) غير أنها موزّعة عشوائياً بحسب مقتضى الحال، بالإضافة إلى ترتيب طباعيٍّ عُمُودي أكثر منه أفقي. وقد تَكُمُنْ هنا جِدَّة الديوان. أمّا البيت، فهو مع احترامه لِلْبَحْر "الخفيف" يمتدّ على أربعة أسطرٍ أو خَمْسَة:

تَرَّاءى فيهِ الأمانِي	فَعِلَاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِر
زُرْقَاء	لَأَنْ فَا
وَنَقْنَى	عِلَاتُنْ
حَبَرُ الرُّؤْي	مُسْتَفْعِلُنْ
يَبْضَاءُ ⁽³¹⁾	مَفْعُولُنْ أَوْ فَعْلَاتُنْ

(30) "قدموس"، ص 72-73.

(31) المجدلية، ص 43.

● أ ب أ ب أ

أ ما الليلُ؟ بَغَضُ اللَّهْمَا
ب حَطَّ هُنا؟ وطارَ طارُ
أ صَدَى وآهًا وِغْنا
ب مَسْنَحًا على وَجْهِ التَّهَارِ؟
أ واللَّيْلُ إِنْ أَنْتِ أَنَا...

● أ ب ب أ ب

أ يا رَبِّ رَعْدٍ كُنْتُهُ فِي الْجَلْدِ
ب وَصَوِيَّ أَشْرَأَبْ بَغَضُ تُرَابِ
ب قَالَ: تَنَازَلْ لِي عَنِ الْعَرْشِ طَابِ
أ أَنْ نَتَعَاطَى الظَّمْنِ عَبْرَ الزُّرْدِ
ب وَكَانَ أَنْ فَهَقَهَتْ فَوْقَ السَّحَابِ

● أ ب أ ب أ

أ رِيثَةً تَنْقُرُ عُودَ
ب أَنَا فِي هَذَا الْوَلَةِ
أ عَبَقَ بَيْنَ الْوُرُودِ
أ هُوَ لِي هَذَا الْوُجُودِ
ب خَبِّرُوا أَنَّ أَنَا لَهُ

ج - مظاهر "الحداثة" في شعر سعيد عقل

تتبع دواوين المرحلة الغنائية خطًا بيانياً متعرجًا يهبط عند "أجراس
الياسمين" و"دُلْزى" الكلاسيكيين تمامًا بحيث تَسُودُ القافية المُوَحَّدة وتغيب
البنية المقطعية، وتحترم البحور والجَوَازات المباحة. أمَّا في "رندلى" وبخاصة

في "أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها"، فيتبني شعر سعيد عقل عمارة على درجة عالية من الابتكار. غير أننا لا نلاحظ هذه البنية إلا في القصائد التي تتفكّت من القافية الموحدة وتعتمد ترتيباً منوعاً في شكل مقاطع رباعية، إجمالاً⁽³³⁾.

في "رنّدلي" تعتمد قصيدة "اليّحت الأبيض" ذات القوافي المنوعة، بناء مقطّعيّاً من سداسيتين تتوسطهما سبْع ربايعات. لكنّ البحر في هذه القصيدة تخترقه جوازات مهمّة:

يا يَحْنُهَا الأبيض	/ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ /
أَقْلِعْ بنا	/ مُسْتَفْعِلُنْ /
كَادَ السُّنَى	/ مُسْتَفْعِلُنْ /
مِنْ حُسْنِهَا يَمْرُضْ	/ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ /
أَقْلِعْ بنا	/ مُسْتَفْعِلُنْ /
يا يَحْنُهَا الأبيض	/ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ /

قد أَقْبَلْتَ تَطْرَبْ	/ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ /
أَحْتُ الشُّعَاعْ	/ مُسْتَفْعِلَانْ /
أَرْخِ الشُّرَاعْ	/ مُسْتَفْعِلَانْ /
وَابْلُغْ بنا الكَوْكَبْ	/ مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ /

ولا تذكر كتب العروض أبياتاً من هذا النوع⁽³⁴⁾. يبيّن أن البيت يقترب من السريع المَشْطُور الذي يصبح على شكل "مستفعلن فَعْلُنْ" بعد حذف التثنية

(33) غالباً ما يعتمد سعيد عقل شكل "المقاطع الرباعية" في هذه القصائد التي تفرّق عن البنية التقليدية ذات القافية الواحدة والمقطع الواحد.

(34) يعتبر كلّ سطرٍ بيتاً، نظراً للقافية في آخر كلّ سطر.

الثانية "مُسْتَفْعِلُنْ" ونقلها إلى البيت الثاني. أمّا البيتان الثالث والرابع فإنّ قراءتهما أسهل باعتبار أنهما يحترمان ترتيب التفعيلات، مُسْتَفْعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ، وتُميّز فيهما مَشْطُورَ السّريع ما إن نرتّب التّفعيلات على سطر واحد. ولا يختلف البيتان الخامس والسادس عن البيتين الآخرين.

أمّا الرّباعيّات، فتُضْبِح أكثر تعقيداً، إذ يستخدم سعيد عقل تفعيلة "مُسْتَفْعِلَانْ" التي تنتهي بمقطع ممدود. لكنّا نميل إلى القول بأنّ سعيد عقل قد أباح لنفسه، نظراً لوجود القوافي في نهاية كلّ سطر-بيت، بحذف بعض التّفعيلات - لا إزاحتها - وباستعمال أبيات ذات تفعيلة واحدة.

إنّ هذه الإباحة في استعمال البحور والقوافي أتاحت لسعيد عقل أن يَخْلُق في قصيدته حَرَكَه تَرْجُح بين الأبيات الطويلة (/مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ/) والأبيات القصيرة (/مُسْتَفْعِلُنْ/ أو /مُسْتَفْعِلَانْ/) مُحَاكِاً بذلك حَرَكَه الأمواج. ويُوحي بهذه المُحاكاة تَرْجُحُ آخرُ بين القوافي المُطلقة والقوافي المقيّدة، بين القافية المؤلّفة من مقطعين لفظيين طويلين (فَعْلُنْ) وقافية مؤلّفة من مقطع لفظي قصير يتبعه مقطع لفظي طويل (مُسْتَفْعِلُنْ) أو مقطع لفظي قصير يتبعه مقطع لفظي ممدود (مُسْتَفْعِلَانْ). وإذا كان التّعارض بين القافية المقيّدة والقافية المطلقة في السّداسية يُحاكي التّرجّح بين البيت الطّويل والبيت القصير، فإنّ هذا التّرجّح في الرّباعية ذات القافية المقيّدة يعود إلى التّعارض بين المقطع الطّويل والمقطع الممدود في نهاية القافية. وتُوحي المقيّدة بعدم اكتمال البيت على غرار المقطع الطّويل الذي يبقّي الثّبرة معلّقة.

كذلك، فإن استعادة كلمة "أبيض" عند القافية في البيت الأوّل والسّادس، وهي غير مستحسنة لدى العروضيّين⁽³⁵⁾، تخلق لازمةً تنسجم استعادتها في آخر

(35) بالنسبة إلى القافية وهويها، راجع محمود فاخوري، "سفينة..."، م.س.، ص 149، وكمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 262. بيد أن ظاهرة استعادة كلمة

السُداسِيَّة مع حركة القصيدة الإجماليَّة السَّاعِيَة إلى الإيحاء بحركة الأمواج الَّتِي تأخذ العُشَّاق.

وفي قصيدة "شال"، يُخضع سعيد عقل بَحْرَ السَّرِيع إلى التَّفكيك نفسه:
 مُرْخَى عَلَى الشَّعْرِ شَالٍ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَانْ
 لِرِنْدَلَى مَفَاعِلُنْ
 هَلَا، هَلَا مَفَاعِلُنْ
 بِهِ، بِهَا، بِالْجَمَالِ مَفَاعِلُنْ فَاعِلَانْ⁽³⁶⁾

في البيتين الأولين، نلاحظ إمَّا أزاحة لـ "مُسْتَفْعِلُنْ" الثَّانِيَة (الَّتِي تتحوَّل إلى "مَفَاعِلُنْ") في بداية البيت الثاني، وإمَّا حذفًا فعليًّا لتفعيلة من شَطْرِ السَّرِيع في البيت الأوَّل، واستعماله تفعيلة واحدة من السَّرِيع "مَفَاعِلُنْ" في البيت الثاني. وكما في القصيدة السَّابِقَة، لا يطرح البيتان الثالث والرَّابِع أيَّ مشكلة باعتبار أن ترتيب التَّفعيلات يحترم ترتيبها في البحر / مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَاعِلَانْ/. وباعتماده هذا الشَّكل، يتوصَّل سعيد عقل إلى تأليف رباعيَّة ذات قَوَافٍ متعاقبة / أ ب ب أ /، غير أنَّنا في هذه القصيدة أيضًا نلاحظ أنَّ تَرَاكِبَ الأبيات القصيرة / مَفَاعِلُنْ / والأبيات الطَّويلة / مُسْتَفْعِلُنْ (أو مَفَاعِلُنْ) فَاعِلَانْ / يولَّد مع القوافي المُطلَّقة والمُقَيَّدة إيقاعًا يُحاكي حركة الشَّال. وتتأكَّد هذه المُحاكاة إذا ما أشرنا إلى تَكَرُّر "هلا، هلا" و"به، بها".

وفي قصيدة "ماذا أنتهى كلُّ شيء؟" المؤلَّفة من أربعة مقاطع تتفاوت في عدد أبياتها، يلعب سعيد عقل على بحرَيْن معًا، السَّرِيع والمُتَقَارِب.

= عند القافية تتكرَّر في القصيدة نفسها في السُداسِيَّة الأخيرة حيث تستعاد كلمة "أين" في قافية البيت الأوَّل وقافية البيت السادس. وبالتالي لا يمكننا أن نتكلَّم عن "غيب" بل عن جمالية خاصَّة بالشَّاعر.

(36) الشَّكل الصَّحيح للسَّرِيع هو: / مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَانْ / في كُلِّ من الشَّطرين.

ماذا! انتهى كلُّ شيء؟
وما قُلْتُهُ، أمْس، لي
بأنِّي غَدُ الْبُلْبُلِ
وَقَدَيِّ مِنْ صَنْدَلٍ
وَمِنْ كَدْسٍ وَرَدٍ وَفِي
ماذا! انتهى كلُّ شيء؟
مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعْلُنْ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعْلُنْ
فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعْلُنْ
مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ

البیتان الأول والأخير هما على السريع مع اجتزاء التفعيلة الأولى /
مُسْتَفْعِلُنْ/ بينما يُمكننا في الأبيات الدَاجِلِيَّة (2، 3، 4، 5) أن نَمِيز الشَّطْر
الأول من مَجْزوء الْمُتَقَارِب. وتكرَّر الظَّاهِرَةُ نفسها إذ تستعيد مقاطع القصيدة
كلُّها البنية نفسها، خالقةً إيقاعاً خاصاً.
وفي قصيدة أخرى، يلجأ الشاعر إلى شَكْلين لِبحر واحد، الرَّمْل الثَّام
ومَجْزوء الرَّمْل.

لَيْلٌ، يا لَيْلَ الْخِيَالِ	أ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ
يا حَبِيبًا طَيِّ شَالٍ،	أ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ
صَاحَكُكَ الرَّايَّةِ	ب	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ
وَدَعَتَكَ الثَّانِيَةَ	ب	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ
دَعْوَةُ الرُّنْدِ إِلَى ضَمِّ الْجَمَالِ	أ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ
أَثَرِي أَنْتَ وَتَر	ج	فَاعِلَاتُنْ فَعْلُنْ
مُفْلِقُ بَالِ الْحَجَرِ	ج	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ
أَمْ غُلُوْ أَنْتَ فِي كَرِّ الْيَمَامِ	د	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ
أَمْ سَرِيرٌ شَدَّهُ خَيْطُ الْقَمَرِ؟	ج	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ
طَرُّ بِنَا يا لَيْلُ، طَرُّ، أَنْتَ الْقَرَامِ	د	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَانْ

إنَّ الأبيات 5، 8، 9، 10 هي من الرَّمْل الثَّام بينما الأبيات 1، 2، 3،
4، 6، 7 هي من مَجْزوء الرَّمْل. لكنَّ مَجْزوء الرَّمْل لا يبيح إلَّا شَكْل /

فاعلن/ في التفعيلة الثانية وليس /فاعلان/ و/فَعَلَ/ وأصلهما /فاعلن/ وقد طرأت عليهما عِلَّةُ الإضافة فتحوّلت إلى /فاعلان/ وعلة الحذف فتحوّلت إلى /فَعَلَ/. ومع هذه التعديلات "غير المباحة" في نظرية العروض، ينتظم إيقاع وتنوع في القافية أساسه التّعارض بين المقاطع المَمْدُودَة والمقاطع الطويلة. وإن تغيير القافية يخضع إلى تغيير في آخر مقطع طويل أو ممدود.

ويتعارض البيت السادس بتفعيلته الوحيدة /فَعَلَ/ مع مُجْمَل المقطع، إلّا أنّ هذه التّفعيلة تتكرّر دائماً في المكان نفسه في المقاطع الأخرى من القصيدة. وإذا كان الشّاعر قد استخدم في هذا المقطع هذه التّفعيلة الموجزة مُخَالِفاً الإيقاع العام، فإنّ ذلك يعود إلى رغبته في إبراز الاستفهام في البيت نفسه (أترى أنت وتَر؟). وهو على كلّ حال البيت الوحيد في المقطع الذي يعتمد قافية متراكبة (o//o) تتعارض بتكرارها لحروف العِلَّة المشدّدة مع الإيجاز النّسبي للبيت وقافيته المقيدة.

وأخيراً، في قصيدة "غابة اللوز" يستخدم سعيد عقل شكلين لبحر واحد، الرّمل الثّام ومجزوء الرّمل.

غابة اللوز أيا مهدّ الصبا	فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ
عُدْتُ، يا غابة:	فَاعِلَاتَانْ
هاجر عادَ رِيَابَة	فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ
يوقظُ اللّحْنَ طَرُوبًا طَلِيًّا ⁽³⁷⁾	فَاعِلَاتُنْ فَعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ

تلعب هذه القصيدة المؤلّفة من خمس رُباعيّات على مختلف تنويعات الرّمل. ويتألّف البيتان الأوّل والرّابع من شطر الرّمل الثّام والبيتين الثاني والثالث من شطر مجزوء الرّمل.

وفي هذه الأمثلة المختلفة، يحاول سعيد عقل أن يتخفّف من قواعد

(37) "رندلي"، قصيدة "غابة اللوز"، ص 147.

العرُوض التقليدي باجتزاء تفعيلاته وشطوره ويُحوره، ولكن ليُفرض على نفسه قواعد أخرى. ذلك أنَّ تكرار تفعيلة /فَع/ في موضع محدّد من القصيدة يجعل من هذه التفعيلة نسقًا إيقاعيًا يخضع له الشاعر. وهذه إرغاصات بسيطة وخجولة لما سيعرف لاحقًا بِـ "شعر التفعيلة".

في "أجمل منك؟ لا"، يقوم سعيد عقل باجتزاء البحور التقليدية بشكل "لا يغتفر". ففي هذا الديوان يظهر الرّجَز بوصفه اكتشافًا "جديدًا" بالنسبة إلى سعيد عقل، فأرضًا نفسه كالبحر الأوحَد. ونظرًا لطابعه العَرَن والألانسقي، يسمح الرّجَز لسعيد عقل بالاستفادة من هذه الخصائص لبناء قصائده على "هواة".

في قصيدة "حب"، تأخذ التفعيلات شكل الهَمّ المُقْلُوب.

أَنْ تُظَنِّ بِكَرْتٍ عَلَى التَّلَالِ الشَّمْسُ أ مُتَفَعِّلُنْ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعْلَانْ
أقول: قد فَتَحْتِهِ الشُّبَّاكُ ب مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعْلَانْ
عَزِجْتِ فِي السَّرِيرِ كَالْمَلَاكُ ب مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعُولْ
فَلَنَنْتَنِي هُنَاكَ ب مَفَاعِلُنْ فَعُولْ
و رُحْبِ ثَوْبَيْنِ لِي بِالْخَمْسِ⁽³⁸⁾ أ مَفَاعِلُنْ مَفَاعِلُنْ فَعْلَانْ

إنَّ انطلاق البيتين الثاني والخامس من مشطور الرّجَز مع إضافة تفعيلة غير مألوفة، /فَعْلَان/ تجعل منهما البيتين الوحيدين اللّذين يتطابقان مع البحر التقليدي (مشطور الرّجَز)، بينما البيت الثالث هو شَطْرٌ مَجزوء الرّجَز الَّذِي أُضيفت إليه تفعيلة /فَعُول/ غير المتوقّعة. وأخيرًا فإن البيت الرابع هو على الأرجح مَنهُوك غير مألوف تحوّلت تفعيلته الثانية من /مُسْتَفْعِلُنْ/ إلى /فَعُول/.
وإذ يتكرّر هذا الإيقاع في جميع المقاطع الأخرى، لا يَسْعُنَا أن نرى فيه سوى تنويع على التفعيلة الأساسية /مستفعِلُنْ/. يَبْدُ أَنْ ما يصنع الوَحدة الإيقاعية في القصيدة هو بنية "السُّلَم الهابط" بحيث يَتِمُّ الانتقال من بحر طويل إلى بحر

(38) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "حب"، م.س.، ص 20.

أَقْصَرَ حَتَّى الْبَيْتِ الرَّابِعِ، وَتَسْتَعَادِ الْحَرَكَةَ نَفْسَهَا ابْتِدَاءً مِنَ الْبَيْتِ الْخَامِسِ. أَمَّا الْقَوَافِي الَّتِي تَنْتَهِي جَمِيعُهَا بِمَقَاطِعٍ مَمْدُودَةٍ فَهِيَ تَعْطِي الْقَصِيدَةَ امْتِدَادًا زَمَنِيًّا يُؤَكِّدُهُ اسْتِعْمَالُ الْقَافِيَةِ الْمَقْيَدَةِ. وَعَلَى صَعِيدِ تَرْتِيبِ الْقَوَافِي، تَشَكَّلَ الْقَوَافِي الْمُتَعَانِقَةُ (أ ب ب ب أ) خِيَارًا مُبْتَكَّرًا، بِاعْتِبَارِ أَنَّ الْقَوَافِي (أ) الَّتِي تَتَوَسَّطُهَا الْقَوَافِي (ب) هِيَ مِنْ نَوْعِ الْمُتَرَادِفِ.

وَفِي قَصِيدَةٍ أُخْرَى "إِغْرَاء"، نَلَاظُ أَنَّ الْمَدِيدَ هُوَ الَّذِي يَخْضَعُ هَذِهِ الْمَرَّةَ لِتَحْوُلَاتٍ مُعَايِلَةٍ:

قَضَرْنَا عَالٍ عَلَى الْغُيُومِ	أ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ
وَعَلَى شَرْفَتِهِ الرَّهَرُ	ب	فَعِلَاتُنْ فَعِلُنْ فَعَلْ
قَدْ تَدَلَّى يَكُتْمُ الْأَكْثَرِ	ب	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعَلْ
مِنْ نَوَانِي قُبْلَةٍ تَدُومُ	أ	فَاعِلَاتُنْ فَاعِلُنْ فَعُولُ

وهذه القصيدة من المديد الخاص الذي تحولت تفعيلته الأخيرة إلى فَعُولُ (البيتين الأول والرابع) وأخرى إلى فَعَلْ (في الأبيات الداخلية) مما يكسر البناء الثماني للأبيات. أما الذي صَنَعَ إيقاعها، فهو التَّرْجُحُحُ بين المقاطع الممدودة والطويلة عند القافية المقيدة على طول القصيدة. ويتلاءم الترتيب المتعاقب للقافية مع ورود المقاطع الطويلة التي تتوسط المقاطع الممدودة.

وفي "جِيَالٌ جِيَالٌ"، تقع على بنية أكثر جرأة:

مَرَّتْ يَدِي قُرْبَ نَهْدٍ	أ	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَانْ
بِلُورٍ، مَا الْحُسْنُ مَبْدَأُ	ب	مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلَاتُنْ
إِهْدَأ....	ب	فِعْلُنْ
يَخْفِيكَ جَهْدُ	أ	مُسْتَفْعِلَانْ
صَدْرُ أَبِيْنِ	ج	مُسْتَفْعِلَانْ
لِفَنِّي....	د	فَاعِلُنْ

صُبْحَيْن: صَوْءًا وَيَاسَمِينَ ج مُسْتَعْلَنُ فَاعِلُنْ فَعُولُ
قَطَفْتُ؟... لَا لَا تَجَنِّي د مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلَاتُنْ
و كُلُّ مَا كَانَ أَنِّي د مُتَفَعِّلُنْ فَاعِلَاتُنْ
مَرَّتْ يَدِي قُرْبَ نَهْد... أ مُسْتَعْلَنُ فَاعِلَانْ

وهذه قصيدة "تفعيلة" حقيقية، مع استعمال بحور مختلفة: المُجْتَث في الأبيات 2، 8 و9، السريع في الأبيات 1 و10، البسيط في 7، وتفعيلات متفرقة في 3، 4، 5 و6. وتقوم الوحدة الإيقاعية في القصيدة على مجموعتين من القوافي ذات المقاطع الممدودة في الأبيات 1، 4، 5، 7 و10، والمقاطع الطويلة للأبيات 2، 3، 6، 8 و9، والتي يضم كل منها رويان: 'أ' و'ج' و'ب' و'د'.

في ديوان "قصائد من دفترها"، نلاحظ لدى سعيد عقل الرغبة نفسها في استعمال البحور الشعرية على هواء، ولكن بطريقة أكثر انتظامًا من الديوان السابق:

أَكْتُبِي عَلَى الرُّمْلِ فَاعِلَاتُ فَاعِلُنْ
أُحِبُّ، أَنَّهُ هَجَرَ... فَاعِلَاتُ فَاعِلُنْ
ذَلِكَ الْمُعَذِّبِي فَاعِلَاتُ فَاعِلُنْ
مَنْ هَوَاهُ مِنْ حَجَرَ⁽³⁹⁾ فَاعِلَاتُ فَاعِلُنْ

وهذا هو مجزوء الرمل الذي يمكن إعادة كتابته في شكله العادي /فاعلاتن فاعلاتن/ (مرتين) مع تعديلات تجعل كتابته أكثر اختصارًا. وتوجد طريقتان لكتابة القصيدة: الأولى /فاعلاتن فاعلن/ التي اعتمدناها والتي تحوّل /فاعلاتن/ إلى /فاعلاتن/ وهو تحوّل نادر في الشعر العربي⁽⁴⁰⁾، والثانية /فاعلن

(39) "قصائد من دفترها"، قصيدة "الحبّ العجيب"، م.س.، ص 40.

(40) راجع، محمود فاخوري، "سيفت..."، م.س.، ص 77.

مفاعِلن/ وهي مقلوبة من جزء من شطر البسيط /مستفعلن فاعِلن/، وقد أثرنا القراءة الأولى لأنها تتضمن جَوَازَات أَقْلُ بالنسبة إلى البحر الشعري الأساسي. وفي هذه الدواوين الثلاثة التي تجري فيها تحولات، يعتمد سعيد عقل البنية المقطعية والقصيدة القصيرة بشكل عام. وتعتمد المقاطع قوافي متعاقبة (أ ب ب أ) أو متقاطعة (أ ب أ ب).

يَبْدُ أَنْ سعيد عقل يبقى على الرُّغم من جميع هذه الظواهر، شاعرًا يحترم الإيقاع الكلاسيكي. وإذا كان يَسْعَى، أحيانًا - وهو ينجح في مَسْعَاه - إلى التَّخَفُّف من القيود، فهو لا يَلْبُثُ أَنْ يَفْرُضَ على شعره قُيُودًا لا تَقِلُّ صَرَامَةً عن الأولى. لكنّه كان على الرُّغم من ذلك أَوَّل من استعمل التفعيلات بشكل مستقل عن البحور التي تأتي فيها. ويكون بذلك مبشِّرًا بالشعر الحديث الذي تَحَرَّرَ في مرحلة معينة من العُرُوض ليتبنّى التَّعَمُّلَة التي يولّد تكرارها إيقاعَ الشعر الجديد. لكن يبدو أن سعيد عقل نفسه قد استشعر حدود تجربته وفضّل العودة إلى الشعر الكلاسيكي مع "دلزي" و"كما الأعمدة" و"الحماسيات". وهي عودة شديدة الوضوح باعتبار أن عقل لا يتخلّى فقط عن القافية المنوعة واستعمال التفعيلات بل أيضًا عن التوزيع المُقَطَّعِي، فلا يبقى من تجربته الماضية إلا على إيجاز القصيدة. وهو اتجاه اختزالي سيستمر إلى أن يبلغ الحماسية في "الحماسيات".

لقد استطعنا، عبْرَ دراستنا لمختلف المظاهر العروضية في شعر سعيد عقل، أن نتوصّل، إضافة إلى التحليل الوُضْفي، إلى دلالة مسيرة شعرية تشكّل الأعمال الغنائية مركزها، وتتبع خطًا بيانيًا ينطلق من الكلاسيكية ("رندلي") ويعود إليها مرّتين ("أجراس الياسمين" و"دلزي") بعد الانجذاب إلى تجربة الحداثة ("أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها"). وفي هذا التّرجُّح، تنتصر الكلاسيكية في نهاية المطاف من دون أن ينفي ذلك أن إسهامات الحداثة

الخجولة قد أثرت في هذه الكلاسيكية وأغنتها. وتذكرنا تجربة سعيد عقل في هذا المجال بتجربة الشاعر الفرنسي لويس أراغون الذي قرّر في ديوانه "عيون إلزا" العودة إلى الشعر المنظوم بعد خروجه عنه من خلال المسار السوريالي⁽⁴¹⁾.

III - موقع سعيد عقل في تطوّر الأشكال الشعرية المعاصرة

حتى الحرب العالمية الثانية، وإذا ما وضعنا جانبًا المحاولة الجبرانيّة الفريدة من نوعها، بدا أنّ الشعر العربيّ غارق في تقليديّة لا تهزّها ريح⁽⁴²⁾. أمّا الثورة الشعرية الحقيقيّة فستلوح بشائرها غداة الحرب العالمية الثانية لتزعزع التّصوّرات الشّعريّة على صعيد البنية الشّكليّة كما المضمون. وستشهد السّاحة الشّعريّة تيارًا مُضادًا للتّقليد سيّتشّر في كافّة أنحاء العالم العربيّ، ويكون لبنان مركزه في مرحلة مُعيّنة وذلك مع مجموعة مجلة "شعر" سنة 1957 والتي كانت تضمّ إلى جانب الشعراء اللبنانيين، شعراء سُوريّين وعراقيّين⁽⁴³⁾.

وفي تلك المرحلة نفسها، نشر سعيد عقل، الحائر بين الرّومانطيكية والرّمزيّة الفيرلينيّة⁽⁴⁴⁾، دواوينه الغنائيّة. فمع "رنّلى" (1950) ترسم إزهاصات عصر شيفريّ مجدّد سوف تبلور معالمه بشكل أوضح في "أجمل منك؟ لا"

(41) راجع، Louis Aragon, *Les yeux d'Elsa*, éd. Seghers, Paris, 1975.. في المقدمة، كما في الملحق، يدافع أراغون عن النظم الذي يمنح وحده الشعر إيقاعًا جاعلاً منه مقطوعة جذيرة بالغناء.

(42) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 16.

(43) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 47-49.

(44) راجع، إيليا حاوي، "الرّمزية والسوريالية في الشعر الغربي والعربي"، دار الثقافة، الطبعة الأولى، بيروت، 1980، ص 100-165.

(1960) و"قصائد من دفترها" (1973) بينما تشكّل "أجراس الياسمين" (1971) وخاصة "دُلْزَى" (1973) عودة إلى مواقع نيو- كلاسيكية.

من غير المُنصف أن ننسب سعيد عقل - من دون مُراعاة لإسهامه على مستوى البنية الشكليّة - وكما يفعل معظم النقاد ومؤرخي الأدب العربي⁽⁴⁵⁾، إلى تيار ما قبل الحداثة النيو- كلاسيكيّ أو الرّمزي وإقصائه عن الجهود التي بذلت خلال الخمسينيّات والسّتينيّات من القرن العشرين لِرُفَع الشعر العربي إلى مصافّ الحداثة.

وإذا كان سعيد عقل قد كتب شعراً تقليدياً قبل عام 1950 ("المُجدليّة" - 1937، و"قلموس" - 1944) فإنّ ذلك لا يجيز لأحد استثناءه من الحداثة الشعريّة. كذلك فإن عودته إلى النيو-كلاسيكيّة مع "دُلْزَى" و"كما الأعمدة" لا يُسوِّغ هذا الاستثناء طالما أنّ آخرين يَمُنُّ اعتبروا من رُوّاد الحداثة قد نسجوا على المنوال نفسه، كنازك الملائكة التي سوف تتحفّظ على تجربتها وتتحصّن خلف التقليديّة الأدبيّة وتُشُن حملة شُغواء على تطرّف الحداثة⁽⁴⁶⁾.

ولا يَسَعُنَا أن نعتبر سعيد عقل، في تجربته الحديثة كما في انسحابه الأخير، ظاهرة معزولة. بل هو يُصنّف ضمن ما يمكن تسميته بمرحلة "القُلُق الشعري" الذي عرفه الشعر العربي في الخمسينيّات والسّتينيّات. فتزامن مرحلته الغنائيّة التي تركّز فيها معظم إسهامه التّجديدي على مستوى الإيقاع، مع ظهور شعراء كنازك الملائكة ويدر شاكِر السّيّاب في العراق (بين 1947 و1950) وصلاح عبد الصّبور في مصر (1957) ومحمّد الفيتوري في السودان (1955)

(45) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 16، وأدونيس، "مقدمة للشعر العربي"، دار العودة، بيروت، 1971، ص 96.

(46) هذه الحملة المضادة للحداثة ستشتمها الملائكة في كتابها "قضايا الشعر العربي"، دار العودة، بيروت، 1971.

وخليل حاوي في لبنان (1957) وآخرين ساهموا بطريقة أو بأخرى في تفجير البحر التقليدي⁽⁴⁷⁾.

إن تحليل البنى العروضية في شعر سعيد عقل قد كشف عن صلة وثيقة بين محاولاته ومحاولات شعراء صُتفوا رسميًا في ثيار الحداثة. فعندما تعتمد نازك الملائكة (قبل ارتدادها) في قصيدتها "الأفعوان"⁽⁴⁸⁾ الشطر كوحدة عروضية معادلة للبيت، والمتدارك مع تنوع عدد الأجزاء⁽⁴⁹⁾، فإن ذلك لا يبعدها كثيرًا - ورؤيًا كان العكس صحيحًا - عن محاولات سعيد عقل في بعض قصائد "رندلي" و"أجمل منك؟ لا" و"قصائد من دفترها". بل يسعنا القول إن سعيد عقل قد سبق الشاعرة العراقية، ومواطنها السيّاب، في مسرّجته "قذموس" حيث تعتمد أبيات الكورس بنية حديثة نوعًا ما، فتلعب على تنويعات الرّمل. وفي المنظار نفسه، لا تبدو محاولات السيّاب والبيّاتي في نظم قصائد مختلطة جديدة تمامًا إذا ما قارناها ببعض قصائد سعيد عقل. ففي قصيدة "بور سعيد"⁽⁵⁰⁾ التي كتبت عام 1956، يستخدم السيّاب بحر البسيط إضافة إلى تفعيلية واحدة من هذا البحر⁽⁵¹⁾ بينما يؤلف البيّاتي في "القرية الملعونة"⁽⁵²⁾،

(47) إن التواريخ الواردة بين قوسين تعود إلى القصائد أو الدواوين الأولى التي نشرها هؤلاء الشعراء. نازك الملائكة نشرت قصيدتها "الكوليرا" في مجلة "العروبة"، بيروت، كانون الأول 1947. بدر شاكر السيّاب نشر قصيدته "هل كان حبًا؟" في ديوانه "أزهار ذابلة"، مكتبة الكرنك، القاهرة، 1947. صلاح عبد الصبور، "الناس في بلاد"، دار الآداب، بيروت، 1957. محمد الفيتوري، "أغاني أفريقي"، دار العودة، بيروت (د.ت.). خليل حاوي، "نهر الرماد"، دار شعر، بيروت، 1957.

(48) نازك الملائكة، "شطايا ورماد"، دار المعارف، بغداد، 1949، ص 62 (القصيدة المذكورة أعلاه قد نُظمت في عام 1947).

(49) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 196-299.

(50) بدر شاكر السيّاب، "أنشودة المطر" دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص 181.

(51) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste....*، م.س.، ص 309.

(52) عبد الوهاب البيّاتي، "أبداً مهنّمة"، دار الآداب، بيروت، 1967، الطبعة الثالثة، ص 64.

وهي قصيدة صغيرة من بضعة أبيات، بين بحور ثلاثة، السريع والرجز والكامل⁽⁵³⁾. وقد قام سعيد عقل بالأمر نفسه في بعض قصائده.

أما يوسف الخال، أندريه بروتون حركة الحدادة العربية، فهو لا يتعد عن سعيد عقل عندما يجمع في قصيدة واحدة، "الجوار الأزلي"⁽⁵⁴⁾، بين الهزج وتفعيلة مختلفة / مُتَفَوِّلُنْ /⁽⁵⁵⁾، وكذلك أدونيس الذي يلعب تارة على / فاعلاتن فَعِلَانْ / وطورا على / فَعِلَلُنْ فَعِلَانْ / في قصيدته "الأطفال"⁽⁵⁶⁾. وقد تبع شعراء آخرون - مع بعض الاختلافات البسيطة - كمحمد الفيتوري وخليل حاوي نَمَطَ الْكِتَابَةِ السَّعْلِيَّةِ في "المجدلية" عبر توزيع البيت التقليدي على عِدَّة سَطُور ما أعطى القصيدة مظهرًا حديثًا⁽⁵⁷⁾.

غير أن هذه القرابة على مستوى الشَّكْلِ بين سعيد عقل وكبار شعراء الشعر العربي الحديث لا تنسحب على المضمون. ذلك أن الوجدانية السعقلية الهادئة والمنبسطة والتي نادرا ما تعرف القلق أو الحزن، تفتقر جليًا عن مضمون شعر الحدادة الذي يطبعه قَلَقٌ وَحُزْنٌ وَجُودِيَّان. فيبقى هؤلاء الشعراء على مسافة من التأثير الأكيد لسعيد عقل الذي يعتبر دومًا أحد كبار شعراء الجيل القديم.

(53) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 309.

(54) يوسف الخال، "البئر المهجورة"، دار صادر، بيروت، 1958، ص 55.

(55) راجع، كمال خير بك، *Le mouvement moderniste...*، م.س.، ص 318-320.

(56) أدونيس، "أوراق في الريح"، دار شعر، بيروت، الطبعة الثانية، 1959، ص 135. راجع أيضًا، كمال خير بك، م.س.، ص 320-326.

(57) راجع، عز الدين اسماعيل، "الشعر العربي المعاصر"، دار العودة، الطبعة الثالثة، بيروت، 1981، ص 82-87.

الجزء الثاني

جمالية الصورة
في شعر سعيد عقل

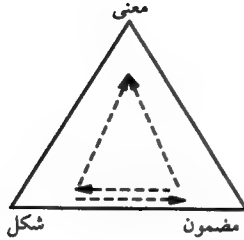
مقدّمة

- I - أشكال التّشبيه في شعر سعيد عقل
 - 1 - التّشبيه البسيط وأساليب تراكم الصُّور وتراكبها
 - 2 - التّشبيه المركّب: تماهي الصُّور وتكثيفها
- II - دلالة الكِنابة في "المَجْدَلِيّة" و"قَدْمُوس"
- III - بنى المجاز المُرسَل في "قصائد من دفترها"
- IV - الاستعارة تعبيراً أسلوبياً في الغنائيّة السَّعْقلِيّة
- V - موضوعات غنائيّة وأشكال شِعْريّة
 - 1 - "كما الأعمدة"
 - 2 - "كِتاب الورد"
 - 3 - "الخماسيّات"

مقدمة

إذا ما اعتبرنا أنَّ الشعر هو في المقام الأول تعبيرٌ عن حالةٍ نفسيَّة، فإنَّ على دراسة هذا الشعر أن تقوم بتحليل "التعبير" كما "الحالة". ويُفْضي بنا العنصر الأول إلى تحليل أسلوبيّ (التعبير) والثاني إلى تحليل للمضمون النَّفْسيّ؛ هذا إذا أردنا البقاء ضمن إطار مقارنة تقليديَّة لا تزال، على الرُّغم من تعارضها واتجاهات النَّقد الأدبيّ الحديثة، تحتفظ ببعض المزايا الأساسيَّة لِجهة الوضوح والدقَّة. فالمقاربات الحديثة لم تَسْتَطع - أو لم تُرِدْ - تَدْمِيق الثَّنائيَّة الأساسيَّة الشكل/المضمون (التعبير/الحالة النفسيَّة) التي تميِّز كل عمل أدبيّ أو فنيّ. وسواء أعالجنا العمل انطلاقاً من "شكِّله"، على غرار المدارس المنبثقة عن "الشُّكلانيَّة" البنيائيَّة، أم انطلاقاً من "مضمونه" على غرار المدارس التي تتابع التقليد الموضوعاتي ذات النَّزعة الإنسانيَّة، فإنَّ عمليَّة التَّحليل وتطوُّرها ونتائجها تبقى هي نفسها. ذلك أنَّ بلوغ "معنى" العمل الأدبيّ - هذا إذا كان للتَّحليل غاية ما - يتطلَّب الإحاطة بالشُّكل كما بالمضمون.

وفي هذا الثَّالوث (الشكل - المضمون - المعنى) الذي نمثله هنا على شكل مثلث، يكون الشُّكل والمضمون قاعدته والمعنى قِمَّتُه:



نلاحظ أنّ ما يتغيّر فعلياً هو المسار: شكل ---- < مضمون ---- < معنى
مضمون ---- < شكل ---- < معنى

إنّ كلّ مسار يشكّل فهماً للعالم وتصوراً له، ويملك بالتالي تقنية خاصّة ومفاهيم مناسبة. ولسنا نسعى إلى رسم حدود نهائية بين المقاربتين الشكلية والموضوعاتية، أو إلى تسطيح الفوارق التي تميّز كلاّ منهما، بل إلى تحديد الشروط اللازمة لتحليل يدرك الشكل من خلال مضمونه أو المضمون من خلال شكله من دون قطع الأواصر الموجودة بين هذين العنصرين.

هكذا فإنّ همّ "النزعة الإنسانية" في معالجتنا للبنية الأسلوبية في شعر سعيد عقل، حاضر ضمناً، ولو كان غائباً ظاهرياً، وهو يحدّد في نهاية المطاف دراستنا هذه. ذلك أنّ "المضمون" الذي تُضاف إليه "الصّور" - أو الذي تنتجه هذه الصّور كما يحلو لأنصار الشكلاية البنائية أن يقولوا - لا يغيب تماماً، بل يبقى في مرحلة الكُمون مُتِيحاً لنا أن ندرك بشكل أفضل، ومن خلال الصّور وتراكيبها، فُرادة الموضوعية "السّعلية".

ومع أنّنا لا نلتزم بشكل كامل بالمفاهيم البنائية المتطرّفة - كأن يكون مضمون الشكل شكلاً بدوره على ما يذهب إليه "فونتانيني" (Fontanier) - فإنّنا

لا نَوُدُ كذلك أن نقع في المفهوم - التّزييني - للصّور. ونحن إذ نعترف بأهميّة دور الشّكل، والصّور البيانيّة، في إنتاج المعنى، لا يسعنا في المقابل إنكار أهميّة المضمون السّابق للنّص الشّعريّ الذي يشكّل مُجمل الشّحنة العاطفيّة الإنسانيّة الموجودة في النّص والمستقلّة عن الشّكل مع ارتباطها الوثيق به.

أن يكون الشّعر "تعبيراً عن حالة"، وأن يكون موضوعُ دراستنا في هذا الفصل "التّعبير"، فهذا لا يُلغى بتاتاً "الحالة" التي ليست سوى "المكان الشّعريّ" الذي يلعب فيه خيال الشّاعر، هذا الخيال الذي لا يمكن أن يقاس أفعلياً. وهذا "المكان الشّعريّ" هو مجال التّشابه والتّفاوض والتّدرّج والتّوازي حيث تولد علاقات من عوارض ذاتيّة، بل لاواعية؛ لا تنبثق عن أي تقارب موضوعي، أو "عذوى" كما في رواية، أو عمل سرديّ. إنّ الشعر هو إذاً ذلك "المكان المجازي" الذي يلعب فيه مُتخيّل الشّاعر⁽¹⁾.

ويتبدّى الفنّ الشّعريّ في نتاج سعيد عقل بشكل خاصّ في غنى "الصّور" التي يستخدمها. وتتكاثر الأساليب والصّور إلى حدّ ينغلق معه شعره لشدّة اعتماده على الصّورة التي تحرّر الخيال، وتدعو القارئ إلى التّخلّي عن العقلائيّة و"التيه" في كَوْنٍ يَسُودُ فيه منطق التّشابه اللّامنطقي. بل يسعنا القول إنّ المسألة في شعر عقل ليست غنى هذا الشّعر أو عمق موضوعاته - مؤيدين بذلك المفاهيم الشّكلانيّة - بل غنى الصّور والأساليب التي تُعالج مواضع أقلّ ما يقال فيها إنّها تقليديّة.

(1) اعتمدنا في هذه المقدّمة على المراجع الآتية:

- *Langage*, (Sous La Direction d'André Martinet), v. Pierre Guiraud, "Les Fonctions secondaires du langage", NRF, Bibliothèque de La Pléade, Paris, 1975, pp. 435-51.
- Georges Jean, *La Poésie*, Seuil. Col. Peuple et Culture, Paris 1966.
- Jean Cohen, *Structure du Langage Poétique*, Flammarion, coll. Champs, 1966.

فهل يسمى عقل وراء فنّ "لا يكمن في البحث عن مواضيع جديدة بل يَحْمِلُ هموم جمال العبارة والقُدرة التعبيرية للصُّور، وأناقة التَّركيب"⁽²⁾ ربّما كان ذلك صحيحًا، لكنّ عقل يلتزم من دون شكّ بالتصوّر الذي يعتبر أنّ الشعر صورة وإيقاع. ويكثر عقل من استخدام التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المُرسَل على نطاق واسع حتّى إنّ شعره ينبثق عن تَمَفُّص هذه الأساليب.

فكلُّ شيء لدى سعيد عقل صورة. وكلّ شيء يُسهم في خَلْق الاستعارة التي لا تعود مجرد "تشبيه مختزل" بل تصبح علّة وجود الخطاب الشعري. ويذهب بعضهم إلى التأكيد بأنّ "الشعر خطاب مجازي"⁽³⁾. وتصبح صور التشابه - من استعارة وتماثل وتكنية ورّمز أو تشبيه - التي تجاوزت صفتها التزيينية، وبعثت رُوحًا جديدة في الرومانسية، وسمحت للرّمزيين بإعلان حُلُول التماثل الكونّي، مرادفة للرُّوفا، والإدراك، والحَدَس الأصلي للعالم⁽⁴⁾. وباختصار تبدو الرؤيا الشعرية رؤية مجازية تحديدًا. وتصبح وظيفة الشاعر بمعنى ما، هي إنتاج الصُّور المجازية. وينتمي سعيد عقل، الشاعر الكبير، المُشبع بمكتسبات الرومانسية والرّمزية، إلى هذه السُّلالة الشعرية.

وإذا كان عقل يُولي الاستعارة أهميّة كبرى، فإنّ ذلك لا يعني أنّه يُهمل الأساليب الأخرى، بل هو يستخدمها بشكل مميز. هكذا تتدرّج "المجدلية" و"قدّموس"، و"قصائد من دفترها" تحت مائة المَجاز المُرسَل بينما تتركز الأعمال الغنائية الأخرى بشكلٍ خاص على الاستعارة. ويرمي هذا الجزء من دراستنا المُكرّس لتحليل الأساليب البيانيّة إلى

(2) جوزيف حجار، *La Rhétorique Arabe*، دار المشرق، بيروت 1972 ص 191.

(3) Pierre Guiraud, *Langage*, op. cit. pp. 477.

(4) Pierre Guiraud, *Langage*, op. cit. pp. 477 - 478.

التّديل على البراعة "الصّائبة" و"الوظيفية" (غير المجانيّة وغير المصطنعة كما يحلو لبعض خُصوم سعيد عقل أن يقولوا) والاستخدام الواسع للأساليب البيانيّة، بالإضافة إلى الكشف عن بعض مظاهر شِعْريّته التي سنعالج عمارتها في الجزء الثّالث. إنّ صور التّشابه والتّجاوُر تُبيّن لنا في قراءة أولى الآفاق والأبعاد لمساحة شعريّة تتنظم وَفَقًا لِعَلاقات التّوازي والتدرُّج والتكرار. وسيتمّ في مرحلة ثانية تحليل هذه العلاقات في مقارنة تأليفيّة وديناميكيّة. وذلك يَهْدَفُ إلى الإحاطة بـ"البنى الأنثروبولوجيّة" لخيال شاعرنا، حسب تعبير جليير دوران.

I - أشكال التّشبيه في شعر سعيد عقل

يكتسب التّشبيه أهميّة خاصّة في شعريّة سعيد عقل المرتكزة على الصّورة. وهو يستخدمه على نطاق واسع حتّى إنّ جميع أنواع التّشبيه، من البسيط إلى المرغّب، تعرف حضورًا كاملاً في شعره. ونجد في التّشبيه، عالَمين متحاذيين دائميًا: المجرّد والمَحسوس، الحميم والكَونيّ، الإنسانيّ والطّبيعيّ، المادّي والروحيّ، وذلك في تَوَازٍ يسمح، أحيانًا، بتقاطّع هذه الأقطاب وائتلافها والْتِحامها.

1 - التّشبيه البسيط وأساليب تراكم الصّور وتراكبها

حين يكون التّشبيه غايةً في البساطة، "المُرسل" مع وجود الأداة، تبلغ الصّورة أبعادًا تتجاوز التّشبيه الخالص. ونجد في "قصائد من دفترها" وفي "المجدليّة"، أمثلة على ذلك:

(1) نيرة صَوْتُ كَالهَنا في الكَلَمِ
وجبهةٌ كناهدي تشرُّبُ⁽⁵⁾

(5) "قصائد من دفترها"، قصيدة "لم أدري" ص 55.

(2) وأيُّ ارتعاشٍ واختلاجٍ

مثلُ وَخِي مُجَنِّحٍ⁽⁶⁾

(3) خَفَقَ اسْمُ

فِي جَوْ أورشليم

خَفَقَةُ العِطَرِ فِي جِوَاءِ الرَّبِيعِ⁽⁷⁾

فِي هَذِهِ الْأَمْثَلَةِ الثَّلَاثَةِ، يَنْزِعُ التَّشْبِيهِ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ رَغْبَتِهِ فِي التَّفْسِيرِ،

إِلَى التَّعْقِيدِ، إِذْ تَجْرِي مَقَارَنَةُ المَحْسُوسِ بِالمَجْرُودِ:

(1) صَوْتٌ / الْهَنَاءُ فِي الْكَلِمِ

(2) ارتعاشٌ واختلاجٌ / وَخِي مُجَنِّحٌ

لَكِنْ حَتَّى عِنْدَمَا يَكُونُ المَشَبَّهُ والمَشَبَّهُ بِهِ عَلَى المَحْوَرِ نَفْسَهُ: المَحْسُوسُ،

فَإِنَّ الصُّورَةَ المُنْبَثِقَةَ عَنْهُ تَكُونُ أَكْثَرَ تَجْرِيدًا مِمَّا لَوْ كَانَتْ فَعَلًا مُجْرَدَةً. فِي المَثَلِ

(1) تَجْرِي المَقَارَنَةُ بَيْنَ خَفَقِ "اسْمٍ" وَخَفَقِ "عِطَرٍ" كَمَا لَوْ أَنَّ الغَايَةَ هِيَ إِرْسَاءُ

تَقَابُلِي ضِمْنِي - وَبُودْلِيرِي ضِمْنِيًا - ⁽⁸⁾ بَيْنَ عُنَاوَرٍ تَنْتَمِي إِلَى مَسْتَوِيَيْنِ مُخْتَلِفَيْنِ

عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ كِلَا المَسْتَوِيَيْنِ مَحْسُوسَانِ. وَيَتَعَزَّزُ هَذَا الفَرْقُ بِتَدَخُّلِ الجَارِ

والمَجْرُورِ وَالمُضَافِ إِلَيْهِ "فِي جَوْ أورشليم" وَفِي "جَوْ الرَّبِيعِ"، مِمَّا يَخْلُقُ

تَوَازِيًا بَيْنَ المَدِينِي (أورشليم) وَالمُنَاخِي أَوْ إِذَا أَرَدْنَا، المَوْسِمِي (الرَّبِيعِ). وَإِذْ

يَعِيدُنَا "عِطَرُ الرَّبِيعِ" إِلَى عِطَرِ أَشْجَارِ اللِّيمُونِ، تُعِيدُ الصُّورَةَ خَلْقَ جَوْ كَامِلٍ

يُمَيِّزُ رَمْزِيَّةَ أورشليم فِي الثَّقَافَةِ وَالمُخِيلَةِ الشَّعْبِيَّةِيْنِ.

وَفِي سِيَاقِ التَّشْبِيهِ بَيْنَ المَحْسُوسِ وَالمَحْسُوسِ، لِنَتَأَمَّلِ الشُّطْرَ الثَّانِي مِنْ

(6) "المجدبة"، ص 45.

(7) المرجع نفسه، ص 57.

(8) Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, poème "Correspondances", N.R.F. (8)

Bibliothèque de la pléiade, p. 11.

المثل (1): "وجهة كناهدي تَشْرَبُ"، على الرغم من انتمائه إلى المستوى المَحْسُوس نفسه وإلى المحور نفسه (الجسد الإنساني)، فإنَّ المُعَادلة التي تنبثق عنه (جبهة / ناهد) ليست أحادية الاتجاه. فالمشبه به "الناهد" يمنح "الجبهة" التي تشرَّب" إضافة إلى الكبرياء التي تميز المشبه عادةً، صفة شَبَقِيَّة بل إِيروسيَّة؛ كذلك فإنَّ "النهود" التي تشرَّب، تكتسب إضافة إلى الشَّبَقِيَّة الإيروسيَّة المعروفة تقليدياً دلالة معنويَّة وهي الكِبْرِيَاء. وبالتالي، يتجاوز التشبيه نفسه فلا تكمن شعريته في وظيفته التفسيرية بقدر ما تصبح "صورة" تخاطب صراحة متخيَّل القارئ.

غير أنَّ هذه التشبيهات تنبني أيضًا على أساليب أخرى كالاستعارة النعتية مع "مُجَنِّح" (2) والفعليَّة مع "خَفَقَ" (3) كما لو أنَّ الشاعر أراد أن يعطي الوُخْي والاسم والعطر خِفَّةً أثيريَّة. كنموذج لِفَرَزِ الصُّور، تُبقي المقارنة على شُمُولِيَّة الصورة فتكتسب غنى إيحائيًا نادرًا وتسمح بتمثُّل المجرَّد (خفق اسم وعطر - وَخِي مجنح) وحتى بِشَمِّها (العطر).

وفي قَدَموس، نجد بالإجمال، مَيْلاً إلى التشبيهات المَلْمُوسَة بحيث يأخذ المُجَرَّد أشكال المحسوس وملايحه:

فَكَأَنَّ الْوُجُودَ كَهْفٌ مَخُوفٌ وَفِي فِي قَفَرِهِ اسْتِغَاثَةٌ هَارِبٌ⁽⁹⁾

هنا يتماهى الوجود في أبعاده الكَوْنِيَّة بِكِيَانٍ مَادِّيٍّ مَخِيفٍ (كَهْف) والـ"مَخُوف" هو من الصِّفَات اللَّصِيْقَة بِاللَّانْهَائِي، ويظلام الواقع المحدود. ويسعنا تمثُّل صورة خوف الوجود بِشَكْلِ أعمق لدى تشبيهها بواقع ملموس يسيطر عليه الظُّلام والانغلاق.

(9) "قَدَموس"، ص 50.

أما في موضع آخر من قدموس فيقول: "واحدري لا يحنك لفظ كحد السيف"⁽¹⁰⁾ حيث الربط بين المشبه المحسوس (لفظ) والمشبّه به المحسوس هو أيضًا (حد السيف)، وذلك لخلق تأثير مزدوج للكلمة والحد. وفي النوع نفسه من التشبيهات المرتكزة على المحسوس نجد تشبيهًا مؤكّدًا⁽¹¹⁾ لا يخلو من غنى:

عن الذي طوّقي... طوّق
وأنا مثل غصني ألين⁽¹²⁾

فتولد الصورة من فعل (ألين) الذي يحوي دلالات عديدة منها: المرونة، النعومة، وحتى الاستسلام. وفي هذا التشبيه البسيط ظاهريًا، يكتسب فعل (ألين) دلالتين: فهو يعني (أنني) إذا كان عائدًا إلى الغصن، أما إذا عاد إلى المشبه به "وأنا" فيعني المرونة والنعومة. ومع تكرار الكلمة في بداية البيت "طوّقي..." طوّق (الذي يحيل معنى آخر غير الإحاطة، وهو الإزغام)، فهو يدلّ على طباق غير مباشر بين قوة العناق وشِدته من ناحية، ونعومة الغصن الذي يلين وضعفه، وبالتالي بين الرّجولة والأثوثة.

إن سعيد عقل، العاجز عن التحكّم بإلهامه ومنع تدفق الصور، يُطلق العنان لنفسه، تاركًا لقلمه حُرّيّة تدوين الصور التي تراكم وتراكم:

خَصُرٌ كما أغنيّة، مُعَيّق
كما الصّبا، شعرٌ كما البَحْرُ ماخ⁽¹³⁾

(10) "قدموس، ص 102.

(11) المؤكّد هو تشبيه يخلو من أداة التشبيه.

(12) "فصائد من دفترها"، قصيدة "أسمع صوته من الجنة"، ص 26.

(13) "دلزي"، قصيدة "أجمل مني"، ص 113.

يخلق تجاور الصور التشبيهية من كافة الأنواع بنيةً مجاز مُرسل يجري فيه الإمساك بالمحبوب، ووصفه في تفاصيله، وأجزائه، كـ"الخضر" و"الشعر"، فيحلُّ الجزء مكان الكلِّ. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الأشياء-النماذج تضيف دلالاتٍ إلى المُشبَّه به، فتكسب تعرّجات الخضر إيقاعاً لحنياً (أغنية) وخضب الشباب الواعد بينما يَنسب إلى الشعر صخب الأمواج.

ولا يجوز لنا أن نهمل المضمون الإيروسي للصورة الأخيرة إذا ما أردنا أن نرى فيها تأثير قصيدة رامبو "الصوائت"⁽¹⁴⁾ (Voyelles) التي يشبه فيها الشعر بالبحار الشديدة الخضار (Virides) والتي ننحاز فيها إلى التأويل الإيروسي المبتكر لروبير فوريسون⁽¹⁵⁾.

وفي الديوان نفسه، "دُلزى"، يتحوّل تجاور التشبيهات على ما يبدو إلى نمط الكتابة المعتمد لدى شاعرنا:

سألتيك، يا غريبةً كأشعاري ...

وكالأجراس في قوسِ الفلك⁽¹⁶⁾

فلمُشبِّه واحد (غريبة) نَجْدُ مَرَجَعَيْن تشبيهيين يَتِمُّ الانتقال من خلالهما من "المَقُول" (القصائد) إلى الفضاء الأمتناهي. وهذه العلامات تخضع، إلى جانب وظيفتها في تفسير المشبَّه، إلى تأويل من قبل المشبَّه الذي يمثل دوراً مزدوجاً على المستوى النحوي-الدلالي، فهو اسم وصفة في آن معاً (لا يفوتنا المَعْرِى الدلالي لمفردة "غريبة"). فـ"القصائد" و"الأجراس" في "قوس الفلك" "غريبة" وهي ترتفع وَحَدَهَا فوق هُموم هذا العالم التأفُّه صوب العالم المثالي

Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, N.R.F., Bibliothèque de la pléiade, Paris, (14) 1972, p. 53.

Robert Faurisson, *Revue Bizarre*, n° 21/22, 1962. (15)

"دُلزى"، قصيدة "سألتيك يا غريبة كأشعاري"، ص 119. (16)

الصّافي، والذي لا سبيلَ إلى بلوغه. إلّا أنّنا عبّرَ هذا التّشبيه المُضمر، نتبيّن تشبيهاً آخرَ لا يَقلّ عنه إضماراً ولا يَسَعُنَا إغفالُه. وهو يخصّ، تحديداً، المشبّه به، ذلك أنّ بين المُشبّه بهما علاقة تماثل وتشابُه، و"قصائد" الشّاعر العاشق هي "كالأجراس" الوحيدة، "في قوس الفلك". هكذا تكتسب القصائد، إضافةً إلى قيمتها الفنّيّة، قِيَمًا رُوحيةً ودينيّةً.

مع سعيد عقل، يؤدّي تكاثر التّشبيهات إلى إنتاج الصّور، فلا يمكن تأويلها عبّرَ الجمع أو التّراكم البسيط. ففي موضع آخر يكتب:

أنا تَلَمَّسْتُ شَعْرًا منك مُتَشَرًّا

كَشَعَشَعِ الشَّمْسِ... كالأشعار... كالأرَبِ⁽¹⁷⁾

إنّ تراكم صور التّشبيه يعطي هُنا حاسّة التّمسّ أبعاداً كونيّةً نُورانيّةً لامُتناهية. في هذا البيت أيضًا نلاحظ تراءُفًا دلاليًا بين العناصر. فالموقع المتوسّط الَّذي تحتله مفردة "الأشعار" بين "شَعَشَعِ الشَّمْسِ" و"الأرَبِ" يجعلنا ننسى المشبّه الأصليّ "الشّعر" الذي يحلّ هو محلّه، ونبقى مشدودين لِلْحَظَةِ إلى نورانيّة ولانهائيّة "الأشعار" الّتي على غرار "الأرَبِ" لا يمكن بلوغها. فتخلُق علاقات التّجاور بين المفردات صورًا مجازيّةً غايةً في الغنى.

في "أجمل منك؟ لا"، يُهَيِّون هذا النوع من التّشبيهات المُتراكِمة:

بأيّما أحمَرّ

كالنّار، كالوهلة

كُمُشْتَهَى القُبلة...⁽¹⁸⁾

تتنظّم المفردات التّشبيهيّة هُنا وفقًا لتدرُّج متصاعد: نار - وهلة - اشتهاه قُبلة، وهي ترمي، تحديداً، إلى تفسير العبارة الأخيرة "مُشْتَهَى القُبلة" الّتي

(17) "دزى"، قصيدة "غابة اللّعب"، ص 123.

(18) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "فم"، ص 88.

تَضُمُّ "النَّارَ" و"الْوَهْلَةَ" وتتجاوزهما. فالقُبلة لدى شاعرنا هي دائماً نهاية بَحْثٍ؛ وهذا ما يكتبه في "أجمل منك؟ لا":

لأغنية ...

كأنها أزهار أُمْنِيَّة

تَطِيبُ

كَحُمْرَةِ تُرْشَف... كَقُبْلَةٍ تُقْلَفُ⁽¹⁹⁾

ونلاحظ في هذه الأبيات أنَّ الأشياء المشبهة بها تتجه أكثر إلى الملموس إلى أن تبلغ أخيراً القُبلة. وكما لدى بروس، حيث التَّفَاذُّ إلى جوهر الأشياء، إلى دلالتها القُصْوَى العميقة المخبَّاءة، يسبقه "بحث" مجازيٌّ تُرْسِخُه الاستعارة⁽²⁰⁾، كذلك لدى سعيد عقل، تكتسب الأشياء المشبهة بها الوظيفة نفسها التي كانت للمَجاز عند مارسيل بروس. ويرتبط العنصر الأخير، الذي يُمثِّلُ دور "الدَّالِّ" (significateur) المشبَّه الأصلي مع العناصر الأخرى التي تُسبِّقُه، بِعَلاقات دلالية متبادلة. فيجب بالنتيجة أن لا نرى في تراكم الصُّور ظاهرة تجاوزٍ وَجَمْعٍ وَتَرَاكُبٍ، أي زيادة مُتَّطَرِّدة ومتعدِّدة، بل ظاهرة أكثر تعقيداً تتجاوز التَّجَلِّي البسيط للصُّورة.

وفي "رندي" يستمرَّ التَّهَجُّ نفسه:

لي أنت كالخمر المُضِلَّة

كالصُّخْرِ، كالتَّغَمِّ المُوَلَّة⁽²¹⁾

مع تعدّد الأشياء المشبهة بها، يصبح المحبوب كلاً مسيطراً، فهو في الوقت نفسه مصدر غواية، وسكينة وحُزن. فالتماثل الصُّوتي الناقص (والَّذي

(19) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "لأغنية"، ص 71.

(20) Gérard Genette, *Figures III, "Métonymie chez Proust"*, Ed. Seuil, Paris, 1972.

(21) "رندي"، قصيدة "مركيان"، ص 44.

يمثل دور قافية داخلية) بين "المُضِلَّة" و"الموَلَّه" ينتج مُحَاكَاةً عاطفِيَّةً بين الغَوَاية والحزن ممَّا يقَرِّب شاعرنا لا من الرُّومانطِيقِيَّين (روسو وشاتوبريان) بل من صاحب "أزهار الشَّرِّ" حيث الكَاَبَة مصدر مِنَّةٌ وَضِيقٌ فِي آنٍ مَعًا. وحتى عندما يستخدم شاعرنا التَّشْبِيهَات البسيطة، فهو يسعى دَائِمًا إِلَى أَنْ يَبْعَثَ فِيهَا قُدْرَةَ تَعْبِيرِيَّةً قَوِيَّةً، وهذا مَا يَفْعَلُهُ فِي "رِنْدَلِي"، دِيَوَانُهُ الْأَوَّلُ، الْغَنَائِي تَمَامًا:

إِمْرَحِي، إِمْرَحِي
وَأَقِطْفِي الشُّهْبَ كَالْكُرَى⁽²²⁾

فَقَبَّرَ تَشْبِيهَ "الشُّهْبِ" بـ"الْكُرَى" يَرِيدُ الشَّاعِرُ أَنْ يَضْفِي تَمَاسُكًا أَقْوَى لِدَعْوَتِهِ لِلْمَرْح. إِنَّ الْمَجَازَ الْمَبْنِي عَلَى الْفِعْلِ، "يَقْطَفُ"، وَالَّذِي لَا يَنْسَجِمُ مَعَ "الشُّهْبِ" وَلَا مَعَ "الْكُرَى"، يَعْطِي مِنْ جِهَةٍ إِلَى هَذِهِ الْمَرْحَ (يُحَوِّلُ فِعْلَ "إِمْرَحِي" مَعْنَى اللَّعْبِ) طَابَعًا طُفُولِيًّا، بَرِيًّا وَنَقِيًّا، كَمَا لَوْ أَنَّ الْمَحْبُوبَ يَقْطِفُ الْأَزْهَارَ، وَيُحَوِّلُ، مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى وَضْمِيًّا، "الشُّهْبَ" إِلَى أَزْهَارٍ لَا إِلَى أَجْسَامٍ جَامِدَةٍ كَمَا قَدْ يُوحِي التَّشْبِيهُ الظَّاهِر. إِنَّ تَرَكَبَ الصُّوَرِ هُنَا جَاءَ مَوْقَفًا لِلْغَايَةِ بِمَا أَنَّهُ يُغْنِي مَوْضُوعَ الْقَصِيدَةِ الَّتِي كَانَ مِنَ الْمُمْكِنِ أَنْ تَبْدُو مُسْطَلَحَةً وَعَادِيَّةً لَوْ أَنَّ الشَّاعِرَ اسْتَعْدَمَ فِعْلًا أَكْثَرَ أَنْسَجَامًا.

وَفِي صَفْحَاتٍ لَاحِقَةٍ، سَيَكُونُ لِهَذَا الْأَسْلُوبِ مِمَيَّزَاتٌ أُخْرَى:

حَبِيبِي، سَتَسْأَلُ عَنِّي
الْوَرُودُ، كَأَنِّي سَوَالٌ⁽²³⁾

وَتَجْدُرُ الْإِشَارَةُ، فِي مَا وَرَاءَ التَّشْبِيهِ أَنَا/سَوَالٌ، إِلَى لَعِبَةِ عِلَامَاتِ الْوَقْفِ الَّتِي تَحَوَّلَ اسْتَفْهَامٌ إِلَى تَعَجُّبٍ. فَاسْلُوبُ تَلْطِيفِ اسْتَفْهَامٍ بِتَحْوِيلِهِ إِلَى تَعَجُّبٍ

(22) "رِنْدَلِي"، قَصِيدَةُ "قَصْرِ الْحَيَّةِ"، ص 18.

(23) "رِنْدَلِي"، قَصِيدَةُ "هَلَى الرِّخَامَةِ"، ص 53.

يُعيد إلى أذهاننا قصيدة مالارميه "البَجَع"⁽²⁴⁾ حيث يفضي الرباعي الأول، والذي ينطلق من استفهام، "Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre" إلى تعجب في البيت الرابع "les vols qui n'ont pas fui". فالَمَجَازُ الفُعْلِيّ "يسأل" يقوم بتشخيص "الورد" وإعطائها صفةً إنسانيةً محضاً، أي التَّساوُل. وفي أبيات سابقة من القصيدة نفسها، يتحوّل المحبوب إلى "صُخْرٍ":

صَدَقْتُ، حبيبي، وأمسٍ

مَرَرْتُ كَصُخْرٍ بِيالٍ⁽²⁵⁾

في "أجراس الياسمين"، يخدم التشبيه نرجسيّة الشاعر الذي يريد من خلال الحبيبة أن ينظر إلى شعره الخاصّ ويُجِبُّها كما يُجِبُّه:

أُجِبُّها صَدَاةً طَلَقَتْ

كأنّها الشَّعْرُ الَّذِي أَشَدُّ⁽²⁶⁾

إنّ هذا التشبيه الذي تسمّيه البلاغة العربيّة "المُجَمَّل"، لأن وجه الشَّبه فيه محذوف، تعطي للصفات "صدّاحة" و"طلقة" وظيفة تتجاوز مجرد الوصف. فهي لا تُصِفُ المحبوبة بقدر ما تصف الشعر نفسه. وكما أنّ الشعر الذي ينشده يجب أن يكون "عالي الثَّبرَة" وأن يكون حُرّاً "ليكون"، فإنّ "الحُرّيّة" بما هي فعل صوتي، يجب، لكي "تكون"، أن تعبّر عن نفسها بـ"صوت صدّاح". بذلك تتحقّق عبر التشبيه، لعبة نقل الأثر الوُصفِيّ الذي يتعدّى المَنطوق النُحويّ.

يتيح غياب وَجْه الشَّبه - وهو أسلوب أثير في البلاغة العربيّة وشائع لدى الشعراء - لمُخَيِّلَة الشاعر أن تتحرّر من القيود النُحويّة والنُصبيّة وتُفَرِّضُ

Stéphane Mallarmé, *Poésies*, "Le sonnet du Cygne",... ou "Le vierge, le vivace...", (24)

éd. Gallimard, Paris.

(25) "رندلي"، قصيدة "على الرخامة"، ص 52.

(26) "أجراس الياسمين"، op. cit.، قصيدة "سياج الورد"، ص 20.

خُصُوصِيَّتُهَا عَبْرَ اعْتِبَارِ نَفْسِهِ "الْمُتَكَلِّمُ" الْفَاعِلُ وَالْخَلَّاقُ فِي عَالَمِ الْقَصِيدَةِ الْخَفِيِّ. وَفِي الْبَيْتِ التَّالِي:

كَأَنَّكَ قَضَفْتَ الرُّغْدَ فِي الْجَبَلِ الْعَالِي⁽²⁷⁾

الْمَأْخُوذُ مِنْ قَصِيدَةِ كُتِبَتْ فِي ذِكْرِى عَمْرٍ فَاخُورِي، يُحَاوِلُ الشَّاعِرُ أَنْ يَجَسِّدَ بِمَشْهُدِيَّةٍ بِاللُّغَةِ مِشَاعِرَهُ عَبْرَ مَقَارَنَةِ "عَمْرٍ فَاخُورِي" بِقُوَّةِ الرُّعْدِ الْمُدَوِّيِّ، السَّمَاوِيَّةِ، وَالْمَرْفُوعَةِ وَالْوَحِيدَةِ (الْجَبَلِ الْعَالِي). فِي هَذِهِ الصُّورَةِ الْمَكْتَفَةِ يَعِدُّ شَاعِرُنَا الْمَزَايَا الَّتِي، وَفَقًا لِرُؤْيَا، تَوْسَسُ الْعِظَمَةَ الْمَهِيَّةَ وَالْمُشِيعَةَ لِلرَّجُلِ-الْفَنَّانِ. وَفِي قَصِيدَةِ إِلَى سُورِيَا، لَا يَرْضَى سَعِيدُ عَقْلٍ لِنَفْسِهِ صُورَةَ شَاعِرِ مَنَاسِبَاتٍ عَادِيًّا، فَيُخَيِّمُ قَصِيدَتَهُ بِصُورَةِ تَكْرِيمِيَّةٍ لِلْبَنَانِ مُوَكِّدًا بِذَلِكَ وَطَنِيَّتَهُ الْعَالِيَةَ الَّتِي اشتهر بها:

أَنَا حَسْبِي أَنِّي مِنْ جَبَلٍ
هُوَ بَيْنَ اللَّهِ وَالْأَرْضِ كَلَامٌ
قِمَمٌ كَالشَّمْسِ فِي قِسْمَتِهَا
تَلْدُ الثُّورَ وَتُعْطِيهِ الْأَنَامُ⁽²⁸⁾

إِنَّ الدِّيَّوَانَ الَّذِي اقْتَطَفْنَا مِنْهُ الْمَثَلِينَ السَّابِقِينَ، "كَمَا الْأَعْمَدَةُ"، هُوَ مِنْ شِعْرِ الْمَنَاسِبَاتِ. لَكِنَّ سَعِيدَ عَقْلٍ، وَعَلَى غَرَارِ الشَّاعِرِ الْعَرَبِيِّ الْكَبِيرِ الْمَتَنَّبِيِّ، لَا يَتَغَنَّى إِلَّا بِمِشَاهِدٍ وَبِلَاذٍ يَحِبُّهَا وَيُجَلِّلُهَا، وَتُغْنِي مَوْضُوعَهُ عِظَمَةَ الْإِنْسَانِ. هَكَذَا، وَفِي ذِكْرِى الشَّاعِرِ اللَّبْنَانِيِّ بِشَارَةِ الْخُورِي، الْمَعْرُوفِ بِأَسْمِ "الْأَخْطَلِ الصُّغِيرِ"، وَلِلتَّعْبِيرِ عَنْ غِيَابِ هَذَا الْآخِيرِ الَّذِي تَرَكَ الشُّعْرَاءَ يَتَامَى، يَخَاطَبُ عَقْلَ الْكُؤُوسِ، طَالِبًا مِنْهَا أَنْ تَغْنِي بَدَلًا مِنْهُ بَعْدَ أَنْ بَاتَ لَا صَوْتَ لَهُ:

(27) "كَمَا الْأَعْمَدَةُ"، قَصِيدَةُ "اللون الآخر"، ص 71.

(28) "كَمَا الْأَعْمَدَةُ"، قَصِيدَةُ "سائيليني"، ص 99.

عَنِينٌ، عَنِينٌ صوتي ضاعَ بات صَدَى

كالجِصْنِ دُكَّ، وَظَلْتُ هَيْبَةُ الْحُصْنِ⁽²⁹⁾

فصورة "الجِصْنِ المُدْمَر" الذي لم يبقَ منه إلّا ذكرى الهَيْبَةِ الماضية، لا تُبْلِغُ صورة "الصَّوْتِ الضَّاعِ" بقدر ما تبرز "الصَّدَى" الذي يردُّ دَبْذَبَاتِ صَوْتِي لِصَوْتٍ لم يعد موجودًا. ويفضي من جديد تشبيه صورة مجردة "الصَّدَى" بصورة مَلْمُوسَة "الجِصْنِ" إلى إبداع صورة مجردة، "الهَيْبَةِ"، تمتاز بصفات مُعَيَّنَة.

2- التَّشْبِيهِ الْمُرَكَّبُ: تَمَاهِي الصُّور وَتَكثِيفُهَا

دائمًا في مجال التَّشْبِيهِ، يلجأ سعيد عقل إلى أساليب أكثر تعقيدًا وإضمارًا، ممّا يتطلب من القارئ مشاركة أكبر. ورؤيدًا ورؤيدًا يتلمّس التَّشْبِيهِ طريقه صوب الإيحاء، فيُصْبِحُ صورةً ومُحاكاةً، فيقترب الشاعر بذلك من الرَّمْزَيْنِ. وقد سَمَّى العرب الأشكال المتقدّمة من التَّشْبِيهِ، فكان عندهم "التَّشْبِيهِ الْبَلِيغُ"، "التَّشْبِيهِ الْمَعْكُوسُ" أو "المَقْلُوبُ"، "التَّشْبِيهِ التَّمثِيلِي" و"التَّشْبِيهِ الضَّمْنِي". ويبرع سعيد عقل في هذه الأنواع من التَّشَابِيهِ وهو الذي عرف بِـ"صَفْلِ الْفِعْلِ" على غرار اليرناسيين.

في قَدَمُوسٍ، نجد التَّشْبِيهِ الْبَلِيغَ على لسان بَطَلِ الْمَسْرُوحَةِ الذي يقول مستنكرًا غياب العدالة:

أَنْتِ؟ مَا أَنْتِ وَالتَّبَجُّعُ بِالْعَدْلِ؟

تُرَى الْعَدْلُ عَادَ دُفِيَّةً لَا عِبَ⁽³⁰⁾

ويعتبر سعيد عقل عن الظلم مشبّهًا بالدمية. وعلى الرغم من بلاغة

(29) "كما الأعمدة"، قصيدة "من شاعر"، ص 125.

(30) "قدموس"، ص 112.

التشبيه⁽³¹⁾ يسعنا أن نعتبره معكوساً. وأن نرى فيه تشبيهاً مزدوج التّفصل بما أن "أنت"، هي على غرار العدل مُشَبَّه بـ "لاعب".

هكذا نتبين تماهياً مزدوجاً بين /أنت = لاعب/ و/عدل = دمية/ ويوحى تفصل هذه العناصر بفكرة الظلم.

ولِبُلُوغ التّماهي بين المشبّه والمشبّه به (اللّذين يشكّلان كياناً لا يتجزأ) غالباً ما يلجأ سعيد عقل إلى التشبيه البليغ. وفي "قصائد من دفترها" يكتسب تجاور طرفي التشبيه قُدرة التّجلي.

حُلّمي لو أنا كاسٌ

و أغتِكَ: أَشْرَبُ⁽³²⁾

إنّ التّماهي بالكأس يرمي إلى الجَمْع بين العاشقين. إلّا أنّ التّوقّف عند التشبيه وخذه يفقر الصّورة الّتي يكمن غناها في تَمَفُّضِهَا مع المَجاز المُرسَل. ذلك أنّ "الكأس" (كحارٍ) تُجِيل مَجازيًّا إلى مضمونها (الخمر أو أيّ سائل آخر) حيث علاقات "المحتوي/المحتوى" توحى ضمنيّاً وتظهر العلاقات المفترضة بين العاشقة والعاشق. فكأنّ العاشقة تريد أن تكون المحتوى (السائل) الذي يُصَبُّ في حارٍ هو الشّاعر-العاشق. إنّ التشبيه البليغ الذي يتميّز بالتّكثيف (عَبَرٌ حَذَفِ أداة التشبيه ووجه التّشبه) يقربه من الحذف الذي يبلغ أعلى صورته وأكملها في التّورية. وفي المثل الّذي نحن في صددده يتضمّن فِعْلُ الأمر في "أشْرَبُ" معنى التّورية بما أنّه يعني "أشربني". ولا ننسى أنّه في هذا الدّيوان يفترض بالحبيبة أن تتكلّم، وأنّ الحَفَرَ الشّرقِيّ - وكذلك أصول اللّياقة من قبل من اندسّ سرّاً في حميميّتها - يَفْرِض على المرأة عَدَمَ إظهار مشاعرها وأحاسيسها، وهو المعنى الّذي تَحْمِلُهُ التّورية.

(31) تشبيه بليغ تنيب فيه أداة التشبيه والصّفة المشتركة.

(32) "قصائد من دفترها"، قصيدة "لماذا الجمال؟"، ص 21.

وتستعاد هذه الصورة في "أجمل منك؟ لا" ولكن بشكل مَعكُوس هذه المرة، وفي صيغة استفهاميّة صادرة عن الشاعر نفسه:

أَنْتِ خَمْرُ

مَتَى أَصِيرُ كَأَمْسٍ؟⁽³³⁾

ولا يَمْلِكُ هذا التشبيه، على الرغم من بلاغته، القوّة الإيحائيّة التي للتشبيه الأول، إلّا أنّه يحتوي على فكرة التناؤد (Osmose) إلى جانب العلاقة المجازيّة محتوى/محتوى.

وفي "دُلْزَى" يكثر هذا النوع من التشبيه:

و أين شَرْدَنْتِي؟ أَوَاه! لا سَأَلْتُ

عَيْنَاكَ عَنِّي، أَنَا عَيْنَاكَ لِي وَطَنُ⁽³⁴⁾

إنّ غياب أداة التشبيه ووجه الشبّه يُغني ويُوَسِّع دلالة "الوطن" ويعطيه أبعاداً أكثر من مادّيّة، وإنما كونيّة وروحانيّة. في هذا التشبيه الضمنيّ، تتحوّل عَيْنَا الحبيبة إلى واحة راحة وحماية وسُكُون، وهي المَزَايا التي يفترض أن يَمْلِكَهَا وطن حقيقيّ.

ويُضِيح التشبيه بعد اقترابه من صورة الوصف المؤثّر (Hypotypose) تمثيليّاً:

أَنَا اللَّيَالِي كَذُمَيَاتٍ أَدَخِرُجُهَا

إِلَيْكَ... فَهِيَ وَأَنْتِ الْكَفُّ وَالْوَدَعُ⁽³⁵⁾

ونجد هنا تراكب صورتين وَتَمَقُّصُلَهَا:

الصورة الأولى: اللَّيْل (المتدحرج) كَذُمَيَات.

الصورة الثانية: اللَّيْل وَأَنْتِ = الْيَد (علامة الوداع).

(33) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "زهرة الزُّقُور"، ص 86.

(34) "دُلْزَى"، قصيدة "تشرّد"، ص 9.

(35) "دُلْزَى"، قصيدة "رؤيا"، ص 70.

وتتولد الصورة الثانية انطلاقاً من الأولى، بما أن الشاعر إزاء دلال الحبيبة، يدرجها كما يدرج الليالي ويصبح الاثنان كياناً لا يتجزأ، الشيء وحركته الدالة، اليد وحركتها (الوداع). هنا يبلغ التعبير البصري ذروته في الفراق.

وأحياناً يأخذ توليد الصور شكلاً مُركّباً هو التشابك:

لأنك في الليل، فالليل نارٌ

و نارٌ يداك على مفرقي⁽³⁶⁾

وانطلاقاً من حال تجاور أولي (علاقة مجازية) "أنت في الليل" سيولد تشبيه "الليل نار" الذي بدوره يولد تشبيهاً آخر "نارٌ يداك على مفرقي". ويعطي تكرار كلمتي "ليل" و"نار" بنية البيت صفة الإلحاح مما يخلف عبر التجاور التركيبي صورة "ليلة حارقة". غيّر أن التشبيه الثاني /يدان = نار/ يوحي بدوره بصورة استعارية /أنت نار/ وذلك عبر علاقة مجازية (يد --> شخص). هكذا، فإن "الليل الحارق" سيحوّل العاشقة التي انتقلت إليها العدوى، إلى كائن "يلتهب رغبة".

وأخيراً، نعطي مثالا على التشبيه التمثيلي هذه الأبيات المأخوذة من ديوان

"أجراس الياسمين":

وسوف نرّوي قصّة علفت

ما بين فتح العين والغمض

كلمعة تمنعت فشفت

أو أهو إلى الهنا تفضي⁽³⁷⁾

يكتسب هذا التشبيه المزدوج تعقيده وغناه من كون المشبه والمشبه به

(36) "وندلي"، قصيدة "نار"، ص 146.

(37) "أجراس الياسمين"، قصيدة "إلى النسم"، ص 32.

استعارتين. فنلاحظ تشبيهاً بين استعارتين. والتوقّف عند المعادلات الآتية: قصّة = دمعة، وقصّة = آهة يضعف من قوّة الصّورة، ذلك أن السّحنة الإيحائيّة للصّورة تكمن في مكان آخر وتحديدًا في التّشبيه المزدوج التالي:

(1) القِصّة الّتي علّقت ما بين فتح العين والغمض // الدّمعة الّتي تمنّعت فشّفت.

(2) قصّة... // آهة، إلى الّهنا تفضي.

في التّشبيه الأوّل، نلاحظ تَمَثُّلَيْن، الأوّل: / العين = الدّمعة / وتُسَوِّغه علاقة تجاور مجازي، وثاني / علّقت = تمنّعت / ويسوغه ترادف دلاليّ هو "توقّف الفعل". لكن فعل "شّفت" في هذا المِثال لا يجد مُرادفًا له في المشبّه، ويشكّل نوعًا من الاستطراد السّرديّ: فيتوقّف فعلٌ لِيبدأ فعلٌ آخرُ معاكس له. إنّ الانتقال من "دمعة" إلى "شّفت" يمثّل العبور من الحُزن إلى اللاحزن ومن بيان لحالة اتّصال إلى بيان لحالة انفصال (سيمياثيًا)، ممّا يحدث تحوّلًا سرديًّا⁽³⁸⁾. وبذلك يجد المقطع /نروي قصّة/ مكانه ومُسَوِّغه.

في التّشبيه الثّاني، نلاحظ أن صورة /التعليق - التّمْنع - توقّف الفعل/ هي نفسها معلّقة ومحدوفة أو على الأقلّ مُضْمَرَة، فتحتلّ فكرة التّغيير وَحْدَهَا - التّحوّل السّرديّ الّذي يحدثه فعل /شّفت/ في التّشبيه الأوّل - المَدَى التّركيبي- الدّلاليّ. أمّا "الآهة"، المُساوية صوتيًّا لـ "دمعة"، فتُيَسِّلُ هُنا من دون توقّف أو تعليق، بل تتطوّر لِتَصْبِحَ آهة سَعَادَة وهناء. ويأتي المشبّه الأخير بوظيفته التّحويلية (استغناء -- < هناء) لِيوكّد سَرْدِيَّةَ هذه "القِصّة" الّتي سَيَزِيها الشّاعر

(38) بخصوص هذا التفسير، سيميائي، راجع:

A. J. Greimas: *Sémantique Structurale*, Larousse, 1966, et Joseph Courtés, *Introduction à la Sémiotique Narrative et discursive*, Librairie Hachette, 1976.

وحبيته كما يُنَبِّئنا البيت الأول. إنها صورة مرغبة، غنية ومُرَهِّفة، يسعنا أن نستشف من خلالها البراعة الفارقة التي يتمتع بها سعيد عقل الشاعر والرّائي. ويقلّم سعيد عقل السُّخريّ، لا يعود التّشبيه مجرد أسلوب بيانيّ أو تلاعباً شِعريّاً، بل يصبح منتجاً لِحَوٍّ، ومُناخ يتعدّى التّشبيه، في رؤية متكاملة لِلْكَوْنِ هي مبدؤه ومنتهاه في آنٍ معاً. وعندما قلنا إنّنا لا نعتبر التّشبيه (وكذلك جميع الأساليب البيانيّة) مُجَرَّد "تزيين" فإنّ هذا الطّرح كان نابعاً من موقف ذاتيّ صادر من رؤيتنا الخاصّة لِلّغة الشّعريّة بِقَدْرِ ما هو ضرورة موضوعيّة فَرَضها علينا نَمَط استخدام سعيد عقل للتّشبيه، وهو الَّذي يرى أن الصّور البيانيّة ليست مجرد مُساعد أسلوبيّ يمكن الاستغناء عنه، ولا أداة "تجميل" فكرة، أو موضوعاً ذا عُمقٍ مستقلٍّ عنه، بل هو الفكرة في عمقها وفي تعبيرها الشّكليّ، أي شكلها وجوهرها في آنٍ معاً.

إنّ عمليّة تركيب الصّور ليست تعقيداً للبساطة، بل تعبيرٌ عن البنية المرغبة للواقع وغناه. وإذا كان في مقاصد الشّعْر أن يكون إعادة خلق لُغويّ للواقع بكلّ أبعاده، وأن يحاكي العالم ويمثله، فإنّ عليه وَفْقاً لترتيب أُفقّيّ - هو على ما يبدو قدر العلامة اللّغويّة - أن يَكْشِف بـ"الصّور" التّركيب البِنائيّ للعالم الَّذي يريد التّعبير عنه⁽³⁹⁾.

وبهذا المعنى، يضطلع سعيد عقل بوظيفته ودوره، شاعراً من خلال تقديم رؤيته الخاصّة للعالم. والرّؤية تبقى، في المقام الأوّل والآخر، صورة.

II - دلالة الكناية في "المجدليّة" و"قدموس"

تصنّف العربيّة في خانة المَجاز كلّ استعمال للكلمة يَشُدُّ عن القاعدة.

Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, "Nature du Signe (39) linguistique" et "Caractère linéaire du signifiant", éd. Payot, Paris, 1976, p. 103.

فَسَمَّى البلاغيّون العرب الظاهرة الأسلوبية هذه بـ"الحقيقة والمجاز"⁽⁴⁰⁾. ورأوا في المَجاز افتراقاً بين الدَّالِّ والمَدلول الاعتيادي، أي استعمال الكلمة بمَدلولٍ جديد لم تكن تَحمله في الأصل.

بهذا المعنى، يُعدُّ مجازاً الصُّور المختلفة مثل الاستعارة والمَجاز المُرسل والكِناية. وفي الواقع، إنّ كلّ مجاز يقوم على التَّشبيه يسمّى استعارة، وكل مجاز يبنى على شيء غير التشبيه يسمّى "مجازاً مُرسلاً". ويبدو أن التَّصوُّر العربيّ لِنَمَطِ تَكُونِ الصُّوَر يلتقي مع تصوُّر جاكوبسون (الذي استعاره ميشيل لوغيرن فيما بَعْدُ)⁽⁴¹⁾ الذي يقابل بين الاستعارة والكِناية مَبَيِّناً انتماء كل منهما إلى محور لغوي مختلف - المحاكاة (محور النظم) والتَّجاور (محور الاستبدال)⁽⁴²⁾ - طالما أنّ ما هو "غير التَّشبيه" يعني ما هو خارج علاقات المُشابهة ويُحدّد في سياق علاقات التَّجاور.

أمّا الكِناية، فهي تقترب من المَجاز المُرسل، طالما أنّ في الاثنين "انزلاقاً لِمَعْنَى" مع فارق أنّ الكِناية تعبّر عن المعنيين الحقيقيّ والمجازيّ في آن معاً بينما لا يُشير المَجاز المُرسل بتاتاً إلى المعنى الحقيقيّ. هذا الفارق في العلاقة بالـ"المعنى الحقيقيّ" المبين في الأوّل والمُعقَّل في الثَّاني، يعرّف المَجاز المُرسل كصورة تنتمي فقط إلى "البيان"، بينما تقترب الكِناية، على الرُّغم من

(40) حفني محمّد صراف، "الصور البيانية بين النظرية والتطبيق"، نهضة مصر، 1965. الجزء الثاني "المجاز" الفصل الأوّل، "المجاز والحقيقة بين القدماء والمحدثين"، ص 185-244.

(41) Michel Le Guern, *Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie*, Ed. Larousse, Paris, 1975, pp. 12-13.

(42) R. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie".

انتماؤها إلى "البیان"، من البديع، وذلك عَبَرِ الصُّور القريبة منه كـ "التُّورية" و"التَّعريض".

هكذا يشغل التَّشبيه بين الحقيقة والمجاز موقعًا وَسْطِيًّا. أمَّا بين الاستعارة والكناية، فهناك صلة قُرْبَى باعتبار أنَّ الأخيرة هي تنويعٌ على الأولى، مع تأكيد العلاقة الأحاديَّة بينهما. فكلُّ كِنَاية هي استعارة وليست كل استعارة كِنَاية. هكذا تبدو الكِنَاية، حَسَبِ الصُّور العريضة، صورة منتمة إلى بابين: باب المَجَاز المُرسَل، وباب الاستعارة⁽⁴³⁾.

في "المَجْدَلِيَّة"، وهي من بين أعمال سعيد عقل الأولى، وذات بنية سَرْدِيَّة تَزوي لِقَاءَ الْمَسِيح بِمَرِيَمَ المَجْدَلِيَّة، تتحكَّم موضوعتا الطُّهر والنَّجس في توليد الصُّور. ففي هذا العمل، حيث تُمَثَّل الكائنات والأشياء ما يتجاوز وجودها البسيط، تُخَضَّرُ الكِنَاية حضورًا لن نعرف له مثيلًا في الدَّواوين الأخرى. فللتعبير عن عِلَّة وجود مَرِيَمَ المَجْدَلِيَّة، يلجأ الشَّاعر إلى الكِنَاية:

سَمَحَ اللهُ، غِبَ نَشْوَتِهِ، قَارُورَةَ الحُسْنِ في صحارى البَرِّيَّة⁽⁴⁴⁾

لدينا هنا كِنَاية مزدوجة: "قارورة الحسن"، العائدة إلى مريم المجدلِيَّة، و"صحارى البرِّيَّة" المعبرة عن الأرض الفاحلة الَّتِي لا حياةَ فيها. ونشير إلى التَّعارض الملحوظ بين الماء والأرض حيث تمثِّل مريم المَجْدَلِيَّة تلك النِّقاوة الأصليَّة، تلك المياه الإلهيَّة الَّتِي تبعث في الأرض الخُصب. ويمكن في الواقع أن نفسِّر "قارورة الحُسْن" على أنَّها "دمعة" إذا ما ربطنا بين تلك العبارة والمعنى الدَّقِيق لفعل "سَمَحَ"، وهو ذرف الدُّموع⁽⁴⁵⁾ أو سيلانها.

إلا أن "قارورة الحُسْن الإلهيَّة"، ثمرة النِّقاوة هذه، ستتحوَّل إلى رمز

(43) حَفَنِي، م. س.، فصل "الكِنَاية"، ص 404.

(44) "المَجْدَلِيَّة"، ص 48.

(45) لسان العرب، مادة "سَمَحَ"، الجزء الثاني، ص 385-386، دار صادر، بيروت، 1968.

للنجاسة. ولن تحتفظ من هذا الحب الذي كان يفترض أن تمثله على الأرض إلا باللذة والغواية. إنها ستجذب الرجال وتشحرمهم:

واستلذوا

نبض الأييرة⁽⁴⁶⁾.

وتدل كناية "نبض الأييرة" على المَلذّات الجسدية، ولكنها تحمل أيضاً مجازاً مُرسلاً بما أن "السّير" يحيل، عبر التّجاور، إلى المَلذّات الجسدية (علاقة الفعل بالمكان)، وكذلك فإنّ نبض مَنْ هُمْ فوق السّير ينتقل (عبر الانزلاق الدّلالي) إلى السّير وكان الشاعر يريد تشخيصه.

وستسمع من أصبحت "زهرة اللذائذ"، آلام الكون التي تتمخض عن "النّاشق الأبي":

سمعت زهرة اللذائذ أنّ الكونَ بالنّاشق الأبيّ تمخض،

بفتى الطّهر⁽⁴⁷⁾...

ثمة كينانان تتجاوران وتتعارضان في هذا البيت. "زهرة اللذائذ"⁽⁴⁸⁾ بالنسبة إلى مريم المجدلية، و"فتى الطّهر" بالنسبة إلى المسيح. لكن هذا اللقاء التّعارضيّ يحيل دلالة كبيرة إذ تُسهّم كلّ كناية عبّر التناقض بإبراز الكناية المقابلة. فكلمة "طهر" في الكناية الثانية تُكشّف عن انتماء كلمة "المَلذّات" إلى خانة "النجاسة"، وذلك من خلال العلاقة التّعارضيّة بين الكنائيتين.

إنّ عبارة "النّاشق الأبي" يمكن أن تعتبر كناية عن المسيح الذي يختلف عن كلّ المعجبين "ذوي النفوس الدّنية" الذين كانوا يَرْتَمُون تحت رِجْلَي مريم

(46) "المجدلية"، ص 54.

(47) "المجدلية"، ص 62.

(48) تشير إلى التّقارب مع "أزهار الشّر" فيبتديل بسيط (اللذائذ بدل الشّر) يسعنا أن نبلف التصور المترمت لدى عقل، والذي نرى فيه رفضاً للذائذ.

المَجْدَلِيَّة. وبما أنَّ البيت يأتي على لسان مريم المَجْدَلِيَّة - أو بالأحرى من خلال بُورتها النظرية⁽⁴⁹⁾ - فيُعتَبَر جميع الرِّجال تَوَاقين إلى محاسنها، غير أنَّ عبارة "النَّاشِقُ الأبي" تنسج مع بقية البيت علاقات أكثر دِقَّة. فـ"النَّاشِقُ" (المشتق من "نَشَق") يحمل أيضاً معنى "الشَّم"⁽⁵⁰⁾ ممَّا يربطه مَجَازياً بـ"زَهرة".

وفي موضع آخر، سيدفع "فتى الطُّهر" هذا مريم المَجْدَلِيَّة، "زهرة اللِّذائذ"، نحو حالة تأملية تسعى من خلالها إلى إدراك كُنْهِ هذا الكائن الذي سيقلب حياتها رأساً على عَقِب.

و انشئت

جَنَتهُ خَجُولاً

و لَحْظاً

تائها في سرائر الآفاق⁽⁵¹⁾

وقد لا تعتبر "سرائر الآفاق" كناية إذا ما أعطينا لـ"سرائر" معنى السِّر (سريرة، جمعها سرائر = سرّ، لغز) المنسجم مع "الآفق". لكن ذلك يجعل المعنى محدّداً وواضحاً ممَّا يُفَقِّدُ العبارة شاعريّتها وصوريتها. أمّا إذا أعطينا لـ"سرائر"، كما فعلنا، معنى "خطوط" (الوجه والجبهة) - (/ سرائر/ جمع أسيرة) - فإن القدرات الدِّراعية (البراغماتية) والإيحائية الكامنة في الصورة تكون أقوى وأعمق⁽⁵²⁾.

Jean Pouillon, *Temps et Roman*, Ed Gallimard, 1946.

(49)

(50) لسان العرب، مادة "نشق"، م. س.، الجزء العاشر، ص 353-354.

(51) "المجدلية"، ص 63.

(52) "لسان العرب"، م. س.، "سَرَر"، ص 356-363.

ثمة سببان وراء تفضيلنا للمعنى الثاني لكلمة "سرائر". من جهة، فإنّ لغز الأفق (المعنى الأول) ليس فقط ممثلاً وظاهراً في "الخطوط" التي عليها - أو بينها - نستطيع قراءة المعنى الكمين للكون، كما نقرأ على خطوط الجبهة واليد المصير المخبأ للحياة، بل بإضماره معنى "الغموض" الصادر عن الأفق اللانهائي. تُضاعف هذه الخطوط من سرّ اللغز الذي علينا فك رموزه، وتخلق بالتالي "صورة" اللغز بدّل أن "نقوله" على الفور. من ناحية أخرى، ينسجم المعنى الثاني الذي اخترناه مع بعض العبارات التي تنسّق عبارة "سرائر الآفاق" كـ "لحظاً" و "جبهة". إنّ دلالة "الخطوط" في الواقع تعطي العبارة كلّها طابعاً "مَشْهَدِيّاً" (بصرياً) منسجماً مع "لحظاً" حيث تبيّن "رؤية" الأشكال والخطوط لا الأسرار أو "الألغاز". ومع "جبهة"، التي تُحطّ السّنون والهموم تجاعيدها، والتي على خطوطها كُتِبَ مصير كلّ إنسان كما يقول معتقّد عربيّ شعبي وقديم (المكتوب). هكذا، تولد علاقة تماثل بين الكون الصّغير (جبهة) والكون الأوسع (آفاق).

وإذا كان المسيح قد قُدّم في صورة "فتى الطّهر"، فهو بالنّسبة إلى مريم المَجْدَلِيَّة "هَمُّ الهُموم"⁽⁵³⁾. وبهذه الكناية، يصبح المسيح بالنّسبة إلى "زهرة اللّذائد" قلّماً داخلِيّاً يَنْهَشُها طالما لم تستطع السّيطرة عليه.

هكذا، فإنّ هذه الكنايات التي تزخر بها "المَجْدَلِيَّة"، تُنضوي تحت موضوع "الطّهر والنّجس"، أو لقاء "الألوهة والإنسانيّة"، "الحبّ واللّذة".

في "قَدُموس"، وهي مسرحيّة ملحميّة-تراجميديّة، تأتي الكنايات لِتُعزّز العظمة الأسطوريّة للشخصيّات. فنصوّر "أورّوپ" على أنّها "بنت صيدون"⁽⁵⁴⁾ ممّا يجعل منها كائنًا مرتبطًا بمدينته وليس بعائلته، وبالتالي ممثلة لأمّة ولروح

(53) "المجدلية"، ص 63.

(54) "قَدُموس"، ص 51.

شعب. في موضع آخر، ولإظهار العظمة التراجيدية لـ "قذموس"، تلك العظمة التي لا تقترب من الإنسانية إلا في لحظات الضعف، تعبّر الكناية عن خوف البطل أمام التّنين:

عذتُ أخشى، يرى، نيوب الأفاعي⁽⁵⁵⁾

إنّ عبارة "نيوب الأفاعي" تكني ظاهرياً عن "التّنين" الذي يجدر بقذموس محاربه والتغلّب عليه لتحرير أخته أوروبا. وتكمن وظيفة الكناية هنا في التعبير عن الخوف عبر تضخيم سبب الخوف، أي التّنين. من هنا جاز استعمال جمع الجمع لـ "نيوب" و "أفاعي". وبموازاة التّنين الذي يقصده المعنى الظاهري للكناية، تُحيلنا صورة الأفعى إلى الخيانة وبطريقة غير مباشرة إلى "الخونة" الذين يتمنون إخفاق قذموس في مسعاه. بهذا المعنى فإنّ جمع "نيوب" ليس جمعاً فعلياً بل للدلالة على كثرة عدد الأشخاص المناوئين لقذموس.

وعلى صعيد التفسير الأول، (نيوب الأفاعي = التّنين)، تتشكّل الكناية بانزلاق مجازي (تّنين --- < أفعى) بينما تُبنى الكناية في التفسير الثاني على التماثل المجازي (الخونة = الأفاعي).

III - بني المجاز المرسل في "قصائد من دفترها"

"قصائد من دفترها" مجموعة قصائد كتبها الحبيبة. فلا يكفي سعيد عقل بالتعبير عن وجدانيته الشخصية، بل إن نرجسيته العالية تدفعه إلى الكتابة مكان حبيبته وتوجيه القصائد إلى نفسه. فهو من دون شكّ المتلقّي المعلن لهذه القصائد بعد أن كان هو ناطقها الضمني. وتتخذ موضوعة التماهي مع الكون حتّى التنافذ - هذا المرض السقلي - في هذا الديوان أبعاداً شمولية لأنها تلمس الآخر، الحبيبة التي تصبح تجسيداً لهذا المرض. يبيّن أن الديوان يفتقر

(55) "قذموس"، ص 106.

عن باقي دواوين سعيد عقل الغنائية وذلك لخصوصية بناء الصورة الشعرية فيه. ومنذ القصيدة الثانية (شريطة شعر) يحمل البيتان الأولان دلالة معبرة جدًا:

شريطة شغري جريح
وألبس وجه الكآبة
حبيبي أطال غيابة
وقلبي حَفْنَةُ رِيح⁽⁵⁶⁾

نلاحظ في البيت الأول علاقة سببية بين الشطرين الأول والثاني: (لأن) "شريطة شغري جريح/ ألبس وجه الكآبة"⁽⁵⁷⁾. نستدل هنا على استعارتين: "جريح" و"وجه الكآبة". وبالاتقال من الأولى إلى الثانية يظهر المجاز المرسل الذي يسميه البلاغيون الجدد "معما"⁽⁵⁸⁾. إذ يتم الانتقال من جرح أحد العناصر، "شريطة"، إلى الحزن الشامل للكائن. واللافت هنا هو صورة المجاز المرسل أكثر من الاستعارة.

وكما أن استعارة "شريط جريح" لا علاقة لها بالشعر، فإن استعارة "ألبس وجه الكآبة" لا علاقة لها مطلقًا بالوجه. فـ"الشريطة" التي تُقيم علاقة تجاور مجازية مع "شعر" تحمل في داخلها تعبيرًا استعاريًا عن "الغنج"، و"الأنوثة"، و"الإغراء". وكل هذا من السلوكيات الغرامية الأنثوية التي ترمي إلى إثارة إعجاب الآخر...: فالجرح هنا يحول الدلالة المجازية لـ"شريطة". ومن المنظار نفسه، فإن "لبس وجه الكآبة" يُصيب الكائن بكليته في عاطفته وليس

(56) "قصائد من دفترها"، قصيدة "شريطة شعر"، ص 10.

(57) إن العلاقة السببية هي أحد أسس علاقات المجاز المرسل أنظر:

Roman Jakobson, *Deux aspects...*, op. cit; Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits" in *Communication*, 8, 1966, republié dans *Poétique du Récit*, Ouvrage Collectif, seuil, points, pp. 19-25.

Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, op. cit; p.13. (58)

فقط في وجهه. وعلى كل حال، فإن فعل "الْبَسَ" يحمل لدى القارئ العربي معناه المعجمي الأول، مما يعني أنَّ الكآبة تصيب الكائن بكليَّته وليس فقط وجهه.

أمَّا البيتان الآخران فيكشفان عن بناء سببيٍّ مشابه للبيت الأول: (لأنَّ) "حبيبي أطال غيابه/ قلبي حَفْنَةُ رِيحٍ". نلاحظ في هذا البيت تشبيهاً بليغاً وذلك لغياب أداة التشبيه ووجه الشَّبه بين المُشَبَّه "قلب" والمُشَبَّه به "حفنة ريح" وسنعود لاحقاً إلى دلالة المُشَبَّه به. أمَّا العلاقة التي تربط بين هذين البيتين، فهي، أيضاً علاقة سببيَّة، مع فارق أن عناصر السَّببيَّة معكوسة هنا، إذ تقدَّم النتيجة على سببها (البيتان الأولان: نتيجة؛ البيتان الثانيان: سبب). يأتي غياب العاشق كسبب رئيسيٍّ يربط بين مجموعتي البيتين وبخاصَّة المجموعة الأولى والبيت الثاني من المجموعة الثانية. فالغياب، وهو موضوع مألوف في خطاب العشاق، يجرح شريطة شعرها، ممَّا يجعلها تلبس وجه الكآبة ويحوِّل قلبها إلى حَفْنَةُ رِيح.

نلاحظ في هذين البيتين أربعة موضوعات: الغياب (موضوعاً مركزيَّة)، الجرح، الكآبة، حَفْنَةُ رِيح، التي يمكن تصنيفها "مواضيعٌ مُجرَّدة" (الغياب والحزن --- < حالة نفسيَّة) و"مواضيعٌ محسوسة" (الجرح وحفنة ريح). وترتبط هذه المواضيع في ما بينها بشكل معكوس وفَقَّاً لِعَلاقاتها بالواقعيِّ والوَهْميِّ. تنتمي المواضيع المجرَّدة (غياب - كآبة) إلى الواقع بينما تنتمي المواضيع المحسوسة (الجرح - حَفْنَةُ رِيح) إلى الوهم. هكذا تكون قوَّة "النسيج" الشعريِّ حصيلة تداخل المواضيع و"غزلها" في علاقات متينة ويُنَى تخلق عبر التناقض والمحاكاة صوراً مكثِّفة.

من وجهة نظرٍ أخرى، نرى أن من بين هذه المواضيع الأربعة، فقط الموضوع الأخير يستدعي التَّأويل. وهو إذ يتصدَّره تشبيه، يتميَّز بأنه يُؤلَّد كلَّ

متخيّل القصيدة. ما يسعنا القول هو أن المواضيع الثلاثة الأولى ما هي إلا تمهيداً للموضوع الأخير: "قلبي حفنة ربح...". ولا ريب في أنّ "حفنة ربح" لا تدلّ على "الثقل" (ثقل القلب)، الذي ينسجم للغاية مع "الحزن"، بل مع "الجموح" و"الخفّة" التي ستسمح بتجاوز الحزن نحو حوارٍ مع عناصر الطبيعة: البلبل، الزهرة، الغيوم...⁽⁵⁹⁾

في "قصائد من دفترها"، تكون القصائد لِبَقّة عاتية - كما هو الحال في سائر الدواوين الأخرى. وهذه اللبّاقة تقوم بشكل أساسي على المسافة التي تؤثثها أشياء وسيطة. في قصيدة "شباكه"، تتمّ شخصنة النافذة، والتوجّه إليها في غياب الحبيب:

شباكه الذي انفتح
تحبّه أختي الصغيرة
تغمزني: شُمي عبيره
مَنْ قلبه هنا انذبح⁽⁶⁰⁾

إنّ المساحة مليئة بالأشياء العائدة إلى الغائب المحبوب. وللحفاظ على اللبّاقة، لا يَتِمّ التعبير عن شعور الحبّ على لسان العاشقة بل على لسان أختها. الاستعارة الوحيدة في هذه الأبيات هي استعارة عاديّة تُشخّصُ النافذة، تاركةً لِعلاقات المجاز المرسل مهمّة نسج الباقي:

"شباكه": في غياب المحبوب، ينصبّ الحب على أشياءه.
"تحبّه أختي الصغيرة": مجاز مرسل مزدوج

1 - يعرف خطاب العشق أنزلاً (علامة المجاز المرسل) من

لسان العاشقة إلى أختها.

(59) انظر تكملة القصيدة في "قصائد من دفترها" ص 11 و 12.

(60) المرجع نفسه، قصيدة "شباكه"، ص 13.

2- يَتِمُّ استبدال المحبوب بشيء قريب منه، "شباكه" (في

"تحتّه"، تعود "الهاء" إلى الشُّبَّاك).

في غِيَاب العَشاَق، تأتي أشياؤهم لِتَقُول "خطاب العَشق". وهذا ما كان سانت بوف ومن بعده جان-بييار ريشار⁽⁶¹⁾ يسمّيانه بِـ "غير المباشر" أو "المائل" (Amour oblique)، أمّا نحن، فنقول "الحُبّ عَبرَ المجاز المرسل".

في الدِّيسْتِك (مجموعة مؤلّفة من بيتين) الثاني، تتوجّه الأخت بشكل مستتر إلى العاشقة وتدعوها إلى تَنَشُّق الحبيب الغائب ولكن الحاضر يعطره (أيضاً مجاز مرسل). إنّ مفعول فعل "شَم" لا يخلو من إبهام ولا سيّما أنّه قد ذكر مرّتين، مرّة بشكل ضمير ("عبيره": عبيير "الشُّبَّاك" أو عبيير "مَنْ قلبه هُنا اندبح")، والمرّة الثانية بشكل جار ومجرور "من قلبه هُنا اندبح". وفي الحالتين نجد علاقة مجازيّة، الشُّبَّاك بدلُ عاشق (الشيء بدلاً من مالكة --- < تيمي (Fétichisme)؛ و"القلب" بدلاً من العاشق (الجزء للكل). هكذا يتبيّن لنا أنّ خطاب العَشق المُتَحَفِّظ أو الغيائيّ هو خطابٌ عميق في مجازيّته ويعيد لغويّاً خلق موقف غراميّ يعبر عن حالة الحضور/الغياب.

ويتابع سعيد عقل هذا الأسلوب في قصيدة أخرى عنوانها "مَحْرُوسَة":

في حيثما أَسْبَحَ

وَأَسْمُكَ في فَمِي

عُرِّي يَحْتَمِي به

فلا أَجْنَحُ⁽⁶²⁾

وعلى الرُّغم من أن عبارة "عُرِّي يَحْتَمِي به" تتضمن استعارةً عاديّة بعض الشيء، يقوم المقطع على بنية مجاز مُرسل: الـ"اسم" الذي يقع تقريباً في

Colloque de Cerisy-la-Salle, Les chemins actuels de la critique, Ed. 10/18.

(61)

(62) "قصائد من دفترها"، قصيدة "محروسة"، ص 16.

مركز المقطع يشكّل لحمته. ففي غياب المحبوب، الرجل الذي يحمي ويحرس (وهذا تصوّر للذّكر شرقيّ للغاية)، يقوم اسمه - وهو العلامة الدّالة على الشّخص - وحضوره وسطوته بِمَهْمَة حامي العُري (علامة مجازيّة دالة لِلْمَعْمَة والعُري). فيأتي المجاز المُرسَل هنا كصورة مناسبة للتّعير عن التعلّق والإخلاص في موقف الحضور/الغياب.

وفي موضعٍ آخر، تتداخل عدّة أساليب لتبرز وترسم ملامح إحساس هو، دائماً، على مسافة من الآخر:

اليوم، ها جنيتي تَمِيدُ
لِصَوْتِهِ الْقَوِيّ كَالجَبَلِ
تَرَى ذَرْتَ أُخْتِي بِمَا أَشْتَعَلُ
في خاطري في فَرْحَةٍ وَعِيدٍ⁽⁶³⁾

في هذه القصيدة أيضاً، تحتلّ الاستعارة مركزاً ثانوياً (يشتمل خاطره من فرحة وعيد) وكذلك التّشبيه (صوته القويّ كالجبل) الذي هو من النّوع "المرسل" ويحتوي على كلّ العناصر: المشبّه (الصوت)، وجه الشّبّه (قوي)، أداة التّشبيه (ك) والمشبّه به (الجبل).

يَبْدُ أن أهميّة الصّورة تكمن في المجاز المُرسَل. ولكن قبل التّطرّق إلى البنية المجازيّة لهذه الأبيات، نَوَدُّ الإشارة إلى أن ما يجمع بين هذه العناصر هو علاقة سببيّة (السّبب: هدير الصّوت؛ النتيجة: اضطراب الجنية // السّبب: الفرح والعيد في خاطرها؛ التّيجة: معرفة أختها) وذلك مع تقدّم النتيجة على السّبب كما لو أَنَّ الشّاعر يَوَدُّ إثارة فضولنا.

وتشكّل هذه البنية السببيّة أحد أشكال المجاز المُرسَل الذي يقوم على

(63) "فصائد من دفترها"، قصيدة "أسمع صوته من الجنية"، ص 25.

مُلاءمة التّأنيح (تجاور على محور التّنظيم) للنتيجة (السّببيّة)⁽⁶⁴⁾. وعلى هذه الخلفيّة السّببيّة تتبلور الصّورة المجازية.

في الواقع، إنّ اضطراب الحديقة يعبر مجازيّاً عن اضطراب قلب العاشقة، أمّا الفرح والعيد، فيعبّران عبر المجاز المُتمجّع عن هذا الاضطراب نفسه، مع الفارق أنّ هذه المرّة ينسب المجاز المرسل إلى الاضطراب صفات الحُبور والعيد. أخيراً الأخت، الحاضرة في جميع قصائد هذا الدّيوان تقريباً وتمثّل دور كاتمة الأسرار، أي أنّها شخص ملازم دائماً للعاشقة وعارفت بكلّ ما يدور حولها. إنّ كاتمة الأسرار والأخت ليستا استعارة بل هما مجازٌ مرسلٌ حقيقيّ. أمّا موضوع الحضور/الغياب الذي تمثّله صور الاحتشام والعقّة والشّرف الشرقيّة، فيتمّ التعبير عنه عن بُعد وعَبَر وسائل. فبدل أن "تقول" الاضطراب، تنسب العاشقة الشرقيّة هذا الاضطراب مجازيّاً إلى حديقته.

وفي قصيدة أخرى يُسهم التّشبيه والمجاز في بلورة الصّورة:

تسأل عنك يا حبيبي

وتميّد الياسمينّة

تذكر؟ مرّة سمعت

تحتّها همس السّكينة!

سمعت قلبي خافقاً

ولّي خضري وفؤونة

وقلت لي: "هيّ أنتهت

أم رذنُ ثوبٍ ترّتلينه؟"⁽⁶⁵⁾

Roland Barthe, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Poétique du récit*, (64)

Seuil, Points, 1977, p. 22.

(65) "قصائد من دفترها"، قصيدة "هموم الياسمينّة"، ص 91.

نستخرج من هذه الأبيات عدّة استعارات: سؤال الياسمين وترجّحها، همس السّكينة، الياسمينيّة التي انتهت أم رُدن ثوب... هذه الاستعارات، وجميعها مبنية على أفعال، ترمي إلى تشخيص العناصر الماديّة الطّبيعيّة التي تُسقط عليها المشاعر الإنسانيّة. وكان فرويد تحدّث عن تحويل استطراديّ للرغبات، إلّا أنّ الاكتفاء بالآثار الاستعاريّة لا يستنفد غنى هذه الصّور وديناميكيّتها. ويتمّ استثمار هذا الفضاء في مسالك، في ذهاب وإياب، تكون فيه العناصر مترابطة على ميخور النّظم، كما يقول جاكوبسون⁽⁶⁶⁾. بالنتيجة، هي بنية المجاز المرسل التي تشتمل على الاستعارات.

إنّ الاستعارة الأولى هي في حقيقة الأمر مجاز مرسل: الياسمينيّة التي تتساءل ترّجّع عبّر التجاور إلى العاشق. وتقرّض العفّة الشرقيّة على العاشقة، وعدم التّعبير عن أحاسيسها الغراميّة وقلقها، أن ترك للياسمينيّة مثلاً مهمّة التّعبير عن هذه المشاعر وهذا القلق.

تعبّر القصيدة نفسها عن تجاور / ياسمينيّة - عاشقة / كاشفة أنّ العاشقة كانت تخوّل الياسمينيّة "تحتها" لأنّ العاشق سمع همس السّكينة وقلب العاشقة الخافق ويسخر خضرها الملوّي. ونلاحظ التّعارض بين السّكينة، علامة السّكون والجمود، من جهة، وخفقان القلب ويسخر الخصر ولّيه، علامات الحركة والقلق من جهة أخرى. فالهدوء والصّمت والسّكينة ليست سوى مظاهر تخفي الاضطراب والقلق الدّاخليّين.

وتظهر العلاقة المجازيّة مرّة أخرى في البيت الأخير الاستفهامي حين يخلط الشاعر بين "الياسمين" و"رُدن الثوب" الذي ترتديه والذي يمنع الحبيب من بلوغ جسد الحبيبة. وهذه أيضًا صورة العفّة حيث تعبّر الحبيبة عن رفضها عبّر النّقل المجازي إلى "الياسمين" أو إلى "رُدن الثوب".

(66) جاكوبسون، مصدر سابق.

وبما أنَّ المَجَاز المُرْسَل هو من ميزات السُّرَد والتَّطَوُّر التَّعاقُبيّ، يَسْعُنَا أن نلاحظ في هذه الأبيات الأربعة حركة تذهب باتجاه الجسد لِتَقِفْ عنده: فَمِنْ تساؤل الياسمينَة ننتقل إلى سَماع الصَّمَت، فالقلق العاطفي-الشَّبَقِيّ، ومن ثَمَّ عودة من جديد إلى الياسمينَة الَّتِي انتهت (أم رُدن الثوب). غَيَّرَ أنَّ التَّساؤل هُنا يرد على لسان الشَّاعر-العاشق مباشرةً. هكذا ومن استفهامٍ إلى آخر، تغلق الحَلَقَة في وَضْعٍ يُعيد إنتاج موضوعه حُضور/غياب جسد نُحَسِّسُ به من دون أن نجرؤ على لَمْسِه، وذلك في قصيدة تَخْلُق الحُضور، أنطلاَقًا من الغياب.

تشكُّل "قصائد من دفترها" ديوانًا يَكْثِفُ الشَّاعر، في بعض نواحيه، عن معرفة دقيقة بالروح الأَنْثَوِيَّة ويخطاب العِشْق الأَنْثَوِيّ، كما يمكن أن يُعَدَّ تعبيرًا عن نوع من التَّرجِسيَّة الَّتِي لا يُسمِّي فيها الشاعر نفسه تاركًا تلك الوظيفة "الرُّومانيَّة" إلى محبوبته لِيُثِيرَ في تمجيد الـ "أنا" والتَّغَنِّي بها عَبْرَ "الأَنْت". أخيرًا، نستطيع أن نستخرج من قصائد هذا الدِّيان ذي اللَّيَاقَة الفائقة التَّصَوُّرَ الشَّرقيّ المحتشِمَ لِلْحُبِّ لَدَى شاعرنا. إنَّ هذه الموضوعات المختلفة يجوز أن تُخَضَّعَ لِتَحليلات فائقة الدَّقَّة والعمق لَدَى الرَّاغِبِينَ في "التَّجَوُّل" في متخيّل الشاعر.

لكنَّنا، وفي أعقاب دراسة الظَّاهرة الأسلوبِيَّة فقط في هذا الدِّيان، نستطيع أن نَسُوقَ الملاحظة التَّالِيَة: إنَّ خطاب سعيد عقل الشَّعريّ، إذ يتسلَّل إلى الدِّفاتر الحَمِيمة لِمَحَبوبته، يعرف انزلاقًا دلاليًّا، فَمِنْ الاستعارة ينتقل إلى المَجَاز المُرْسَل، الَّذِي يشكُّل هو أيضًا "انزلاقًا" للمعنى أو للمَدَلُّول. هكذا فإنَّ الانسجام التَّام بين الشَّكل والمَضمون يصنع التَّجَاح الحَقِيقِيّ لِهَذَا الدِّيان.

IV - الاستعارة، تعبيرًا أسلوبِيًّا في الغنائيَّة السَّعْليَّة

تحتلُّ الاستعارة المساحة الكبرى في أعمال سعيد عقل الشَّعريَّة، وخاصَّة

في الدواوين التي تَخْلُو من أيّ طرحٍ فِكْرِيٍّ مهما كان بسيطاً، والتي لا يدافع فيها عقل عن أيّ فكرة (كما في المَجْدَلِيَّة وَقَدْمُوس)⁽⁶⁷⁾ بحيث يصبح الشعر شَفَافاً ومعبراً بصفاءٍ عن حالة نفسيّة، عن "أنا" عاشقٍ للجمال وتحديدًا الجمال الأنثويّ. إنّ الاستعارة، صورة الثمائل والمحاكاة، تُفَرِّضُ نفسها كـ"أميرة الصور البيانية"، ومن "شكل" زخرفي تتحوّل الاستعارة إلى أساس الشعر بل جوهره.

أما ديوان "رندلي"، أول دواوين عقل الغنائيّة، ف يبدأ بقصيدة سوف تطبع شعره فيما بعد:

أَلْعَيْنِيكَ نَأْتِي وَخَطَرُ
يَفْرُشُ الضُّوءَ عَلَى التَّلِّ الْقَمَرُ؟
صَاحِكًا لِلْقُصْنِ، مُرْتَاخًا إِلَى
ضِمَّةِ النَّهْرِ، رَفِيقًا بِالْحَجَرِ⁽⁶⁸⁾

تشخص الاستعارات المتراكمة القمر، وهي لا ترمي فقط إلى إبرازه بل أيضًا إلى إبراز "العينين" التي من أجلهما، طرأ هذا التّغيير في مسار القمر. هكذا، انطلاقًا من موضوع رومانسيّ بات عاديًا لكثرة استخدامه (ضوء القمر)، يستخرج سعيد عقل صورة بالغة الابتكار. هنا، لا نجدُ العاشق الذي يتوقّف عند ضوء القمر متأملًا عَيْنِي حبيبته، أو العاشق الهائم أبدًا، رفيق الأغصان والضّفاف والصّخور، بل هو "القمر"، الشّاهد الأزليّ على اللقاءات الغرامية، والعاشق الفاعل الباحث عن عَيْنِي محبوبته.

(67) في المجدليّة يدافع عقل عن تصوّر المسيحي للحب مقابل تصوّر الوثني (اليوناني)؛ "قدموس" هو التعبير الدرامي، و"مسرحة" تصوّره الإيديولوجي التاريخي لحضارة لبنان وأمه، هذه الحضارة التي لا تمت بصلة إلى الحضارة العربيّة.

(68) "رندلي"، قصيدة "العينيك"، ص 9.

وسوف يبلغ هذا التّجليّ "الوَتَر"، مع فارق أنّ الاستعارة هنا ستؤثر في المحبوبة وليس في الوَتَر:

يا أغنيّة

عاش من وعد بها سيخرُ الوَتَر⁽⁶⁹⁾

إنّ "أغنيّة"، كاستعارة موسيقيّة للمحبوبة، تغدو عنصراً في صورة أكثر رَحابةً، الانتظار، حيث يعرف سيخرُ الوَتَر (يمكن اعتبارُ عبارة "سيخرُ الوَتَر" كناية عن البراعة) تَجَلّيّاً مشخّصاً (عاش - وعد بها) ويتوق إلى الاتّصال به. ولكن عبّر هذه الاستعارة الموسيقيّة تماماً (أغنيّة - وَتَر - سيخر) يقدّم لنا سعيد عقل مَوْقِفَ العاشق الذي ينتظر بفارغ الصّبر (أو صابراً) محبوبته. كذلك فإنّ "سيخرُ الوَتَر" يُحيل عبّر المَجاز المُرسَل إلى الشّعر وإلى الأبيات التي تُحيل بدورها، ودائماً عبّر المَجاز المُرسَل، إلى الشّاعر الذي يتغنّى بكائن هو "أغنيّته".

في قصيدة "مِرْجَيان"، وبعد بداية تشبيهيّة، تأتي الاستعارة لتوسّع الأثر الكونيّ.

لي أنتِ كالخمرِ المُضِلّة

كالصّخرِ، كالنّغمِ المُولّة

حلّمت بك الدنيا، وغنّت

أنجم اللّيل المُطلّة⁽⁷⁰⁾

وفي مقابل تشبيهات البيت الأوّل التي تظهر صور الثّمالة والسّكينة والنّغم⁽⁷¹⁾، تصويراً للمحبوبة، نفع في البيت الثّاني على استعاراتٍ أقلّ اندفاعاً

(69) "رندلي"، قصيدة "العينيك"، ص 10.

(70) "رندلي"، قصيدة "مِرْجَيان"، ص 44.

(71) يجب أن تحمل صفة "المُولّة" في عبارة "النغم الموله" على دلالتها الرومانسيّة الإيجابية وليس السّلبية.

لكنها أكثر كَوْنِيَّة، بحيث إن الكَوْنَ بأكمله "يَحْلُم" وحيث تُطِلُّ "أنجم الليل" كي "تُغْنِي". فنلمح النَّفس الملحمة في ثنايا استعارة تشرك عناصر الكون في صنائع البشر.

في قصيدة "أجمل منك؟ لا"، من الديوان الذي يَحْمِلُ العنوان نفسه، يُجَسِّدُ الشاعر عبر عدَّة استعارات الاستحالة التي يعبر عنها العنوان المُستَعاد في مُسْتَهْلُ الديوان.

أجملَ منك؟ لا

لم يَضْرِبِ الرِّبَابُ

لم تَحْلُمِ الحِجَارُ في الجَلَى

ولم يَخْطُ الشَّعْرُ في كِتَاب⁽⁷²⁾

فعبّر هذه الاستعارات الثلاث (الرِّبَاب - الحِجَار - الشَّعْر) يزعم سعيد عقل أن حبيته تستمد جمالها من الموسيقى والشَّعر والجواهر والأحجار الكريمة، جاعلاً منها نُقْطَةُ التَّقاطعات المُستحيلة.

وتصوّر قصيدة "بَقَصْرُنَا سَوْفَ يَمُرُّ الشَّاعِرُ" العاشقة التي تستعد لاستقبال الشاعر. هنا، نجد الاستعارة على مستوى استعادة صورة بعينها:

بقصرنا سوف يَمُرُّ الشَّاعِرُ

(...)

مرتاً، أَضْفِرِي شعري الطَّرِيفَ السَّاحِرُ

غدائراً خَمْساً

مرتاً، اضفيري الشَّمْسَ

كأنني أغنيَّةٌ لِلنَّاظِرِ⁽⁷³⁾

(72) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "أجمل منك؟ لا"، ص 17.

(73) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "بقصرنا سوف يَمُرُّ شاعر"، ص 34.

إن الاستعادة التكرارية للمقطع /مرتاً، أضفري/ تكثيف عن انتقال المعنى
المُعْجَبِي (أضفري شغري) إلى دلالة إضافية (أضفري الشمس...) التي لها هنا
قيمة الاستعارة لكنها استعارة منبثقة من علاقات مجازية ضمنية: الشمس التي
تحل مكان الشعر كفاعل لفعل /أضفري/ يكشف بشكل غير مباشر اللون
الذهبي للشعر. هكذا، ومن أجل الحصول على صورة "الشعر الذهبي أو
الأشقر" يلجأ الشاعر إلى التكرار الاستهلاكي الذي يحول في كنفه بفتة صورة
الشمس. إن الاستعارة التي انطلقت في ثانيا مجاز مُرْسَل كامن، تحول الشعر
إلى شمس، ولا يعود ذهب الشعر مُجَرَّد لون عادي بل يُضْبِح نوراً ساطعاً
وباهراً.

أما البيت الأخير، /كأنني أغنية للناظر/، فلا يجوز أن نتوقف لدى قراءته
عند التشبيه المشروط، لأن هذه "الأغنية" التي تشبه بها الحبيبة تتجلى للعيان،
فتصبح شيئاً ينظر إليه.

في "جبال جبال"، تعبّر الاستعارة مجازياً عن حالة القلق التي تعيشها
العاشقة:

مَرَّتْ يَدِي خَلْفَ خَضِرْ

وَمَرْهَرِيَّةٌ زَنْبِقْ

تَقْلُقْ

في بهو قصر⁽⁷⁴⁾

إن قلق المزهريّة يُحيل مجازاً إلى الزنبق (رمز النقاء والبراءة) الذي تقلقه
اليد الممتدة نحو جسد المرأة. وتقوم الاستعارة المُشَخَّصة للمَرْهَرِيَّة على نظام
من الإحالات المجازية: زنبق <-- مَرْهَرِيَّة <-- خضر (امرأة) <-- قصر.

(74) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "جبال، جبال"، ص 40.

هكذا نَلَحَظُ انْزِلَاقًا دلاليًا على مستوى الصُّور بمُوازاة العاشق الَّذي يَنْسَلِّ (ينزلق بهدوء في "بُهو القصر") ويمرُّ يده خلف خَصْرِ المرأة المَرْغُوبة. وحين يَحَقِّقُ لِعاشقات الشَّاعر الحَجَولات الكلام، فإنَّهن يعبَّرن عن نَرْجسيتِهِنَّ من خلال الاستعارات. فلنستمع إلى إحداهن تقول في قصيدة "سَمِعْتُ":

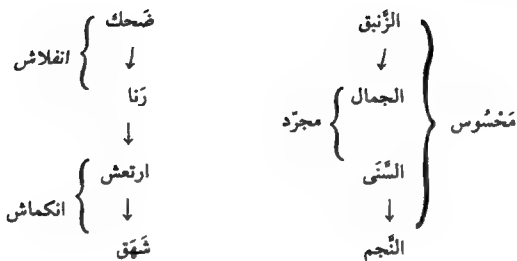
سمعتُ قبلَ أنْ
كنتُ وكان الحَمَرُ،
يُحَلِّوهُ تقول للزَّمنِ:
"قِفْ! أنا ما تُضْمِرُهُ من أَمْر"

أنا الَّتِي أنا،
لي يَضْحَكُ الزُّنْبُقُ،
يَرْنُو إليها، يَرْتَعِش السَّنى،
والنَّجْمُ إنْ يُصِرَّ فَيَ يَشْهَقُ! (75)

يَرْمِي نَرَاكُمُ الاستعارات المشخَّصة إلى إشراك عناصر الطَّبيعة بالإضافة إلى بعض الكائنات المُجَرَّدة (الزُّنْبُق، السَّنى) - وهي عموماً مَحَطُّ إعجاب مُعْظَم الرِّجال - في فعل استحسان الجمال الأَنْثَوِي الَّذِي يجد في هذا الموقف اكتمال نرجسيته. لكنَّ تَجَلُّزُ الإشارة، على صعيد البنية، إلى أنَّ هذا التَّراكُم ليس مجرد تَعْدَاد قَوْضَوِيٍّ لبعض العناصر، بل هو يخضع لترتيب مُضْمَرٍ يجب الكَشْفُ عن مَنَظِّقِهِ.

إنَّ هَذِهِ العناصر والأفعال الَّتِي تُعَبِّرُ عنها موجودة في النَّصِّ وَفَقًا للترتيب الآتي:

(75) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "سمعتُ"، ص 69-70.



ومن خلال هذا التناثر القوضوي ظاهرياً للاستعارات، يمكننا أن نقرأ تنظيمًا مقصودًا نوعًا ما. فالعناصر المحسوسة تُلازم العناصر المجردة وترتبط في ما بينها بعلاقة سببية منحرفة بغض الشيء: الزنبق <--- الجمال (الماديّ هو سبب للمعنويّ)، النجم <--- السنّى (العلاقة السببية نفسها)، ومورعة وفقًا لترتيب مَعكُوس كما لو أن القصد هو اختتام التعداد: سبب <--- نتيجة / نتيجة <--- سبب. وعلى مستوى الأفعال، نلاحظ تجميعًا مختلفًا، فالفعلان الأولان ('ضحك' و'رنا') يعبران عن حالة أنفلاشيّة، بينما الفعلان التاليان ('ارتعش' - 'شهق') يدلّان على حالة قلق أنكماشية. غيّر أنّ ترتيب الأفعال يحترم منحى بيانياً تصاعدياً من الضحكة إلى الشهقة: ضحك <--- رنا <--- ارتعش <--- شهق.

هكذا تكون الحبيبة، عبر لعبة الاستعارات وترتيبها، نقطة الالتقاء المجرّد والمَحْسُوس، الطبيعي والكوني (الزنبق والنجم)، كما تزرع في النفوس القلَق والسكينة في آن معاً. ولا ننسى على كلّ حال أنّ هذا الموضوع يدخل في حوار بين المتناهي (الحسناء) واللامتناهي (الزمن)، في محاولة لإيقاف الزمن، الذي تدّعي الحسناء بأنها جَوهره (أنا ما تُضمّره من أمر).

وفي موضع آخر، ومن أجل إعطاء بُعد كوني لحدث بسيط، يترابط
المجاز المرسل والاستعارة كما في قصيدة 'اختها':

مَدَّتْ إِلَى الْجَفْنِ يَدًا فِي لَمْسٍ

فطارت الشمس عن الإصبع⁽⁷⁶⁾

تفعل عبارة 'طارت الشمس عن الإصبع' فعل استعارة تحيل دلالة
'الوضوح' و'النور' و'البريق' في مناخ مجازي يُكسبها الدقة. وفي الواقع،
تُحيل كلمة 'جفن' مجازيًا إلى 'عينين' يسمَح بريقهما (فلتذكر بريق العيون
السوداء/ الزرقاء لجيلبرت عند بروس⁽⁷⁷⁾) بالانتقال إلى استعارة 'الشمس'.
كما نلاحظ بين 'اليد' و'الإصبع' أيضاً علاقة مجازية تبرر استعمال 'لمس'
(يَمُّ اللَّمْسُ بِالْإِصْبَعِ وليس باليد). أمّا فعل 'طارت'، وعلى الرغم من عدم
تلاؤمه الدلالي مع 'الشمس' (فالشمس لا تطير، والحال نفسه بالنسبة إلى
'الجفون')، فهو مقبول هنا كأستعارة ولدتها المجازات الضمنية. فمن
'الجفون' إلى 'الشمس'، نجد أن وجه الشبه هو البهاء / الشمس / أي البريق
الذي ولدت علاقة التجاور بين 'جفون' -- < 'عيون'. أمّا فعل 'طارت'،
فهو، وإن عاد إلى الشمس، وليد حركة 'الجفون'، الشبيهة بحركة أجنحة
الفراشات التي هي أيضاً تطير عند لمسها. هكذا، فإن بريق العيون المنتقل،
بمجرد لمس الجفون، إلى الإصبع، يطير كأشعة الشمس النورانية. وعبر نظام
من التقاطعات بين عناصر هجينة مجتمع في بيت واحد، تتكون صورة ينشئ
عنها الكون الأوسع إثر حركة غير ذات أهمية، وذلك، انطلاقاً من الكون
الصغير (العيون).

(76) 'أجل منك؟ لا'، قصيدة 'اختها'، ص 83.

(77) Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, "Du côté de chez Swann", première partie "Combray", Ed. Folio, p. 170.

في "أجراس الياسمين" يُعوّض عقل عن أستعارة عادية بعض الشيء بتوسيع مكاني مجازي يفتح قصيدة تحمل عنواناً مُبتكراً "الحُب، والقلم، والريح":

تَمَرُّ على جَبْهَتِي نَسْمَةٌ
لَسْتُ أَعْرِفُ مِنْ أَيْنَ
أَمِنْ نَحْتِ لَوَزَيْنَا فِي
الْكُرومِ الثُّوتِ حُضْنَا لَيْنٌ⁽⁷⁸⁾

إنّ حدثاً عادياً، "مرور نسمة"، يولد استطراداً مجازياً مكانياً ينقل متخيّل الشاعر إلى الكُروم حيث الغصن اللّين الّتوى تحت اللّوزة. وسيُشكّل هذا الاستطراد شرط كتابة القصيدة، فالشاعر الذي ذهب باحثاً عن مصدر النّسمة (لست أعرف من أين) سينتهي إلى السّؤال عن غايتها (إلى أين؟) بعد أني اكتشف في طريقه تشابهاً ما، بين "النّسمة" و"القلم":

ويا نسمتي، أنتِ شَرَطُ
الجمالِ أنيسي (...)
وما قلمٌ ليس لُعبَ
الرياح كما نُقْطَةُ العينِ
قَوَامٌ تَلَوَّى.. فيا أنجماً
في البعيد، تَلَوّين ...

و"من أين؟" ويك، أنيسي بالسؤال.

السؤال "إلى أين؟"⁽⁷⁹⁾

(78) "أجراس الياسمين"، قصيدة "الحب والقلم والريح..."، ص 22.

(79) "أجراس الياسمين"، قصيدة "الحب والقلم والريح"، ص 24.

إن اكتشاف التشابه بين "النسمة" و"القلم" (نسمة الإلهام، ربة الفن) ينتج تحول السؤال من "من أين؟" إلى "إلى أين؟"، فـ"القلم الشاعر - الذي يُحيل مجازًا إلى النسمة/الإلهام الشعري - يتجه إلى المستقبل، فيما بين "الريح" و"القلم"، الحب الذي قد يكون شرط وجود الاثنين.

وفي إطار هذه العلاقة نفسها بين الكتابة وعنصر الطبيعة، يخلق سعيد عقل صورة الكتابة المُشعَّة والمُشمِسة في قصيدة "ورق الشمس":

هَمْ... دَعْ... أنا الشمسُ لي مَدْعَبُ

فيا وَرَقَ الشمسِ، قُمْ نَكْتُبْ

عَلَيْكَ، على مُنتَهَى لا يَذُلُّ،

على جَنْبِهِ في الصُّحَى نَضْرِبُ⁽⁸⁰⁾

تنطلق القصيدة من تطابق ضمني الشمس/مذعب، وهو تطابق بمثابة قرصية سيحاول الشاعر إيضاحها في مجرى القصيدة. ثم يأتي "ورق الشمس" الذي يَتِمُّ تشخيصه ومُنَادَته في "قُمْ نكتب عليك" بمنزلة استعارة تُشير إلى "أشعة الشمس". من "الشعاع" إلى "الورق" نلاحظ تحوُّلاً مُزدوجاً: الأول صريح (شعاع -- > ورق) والثاني ضمني يَخُصُّ الكتابة بِحدِّ ذاتها، مشبعة بأشعة الشمس المتحوِّلة إلى أوراق تُضيء بدورها. في هذا التحول الثاني، يَسَعُنَا أن نبيِّن علاقة التَّجَاوُر المَجازي: بريق الورقة التي حين يكتب عليها تجعل الكتابة نفسها بَرَّاقة. ويزيد في كبرياء هذه الكتابة أنها ستُنقش على "مُنْتَهَى" لا يعرف الإذلال. هُنا، أيضًا، تَجَدُّرُ بنا ملاحظة العلاقة المَجازية الاستعارية. فهذا المنتهى الذي لا يُذَلُّ هو حقًّا "ورق الشمس" (علاقة استعارية)، أمَّا الكتابة التي تَخْفِرُ على "ورق لا يذل" فهي أيضًا تصاب بعدوى كبرياء ورق الشمس.

(80) "أجرام الياسين"، قصيدة "ورق الشمس"، ص 55.

أخيراً، العنصر الثالث في التحوّل: "على جبهة الضحى نُضْرِبُ". إنّ موضوع الكبرياء (أنْتفاء الإذلال) يَسْتَكْمِلُ في صورة "الجبهة" (علامة الكبرياء) في وقت تكون أشيعة الشمس ما زالت منتشرة "نُضْرِبُ". وتَحْمِلُ عبارة "نُضْرِبُ" هنا معنى "السَّكْ" (سَكَّ اليبداثة، العُملة) وكأنّ المقصود هو تخليد الكلام على غرار هذا "الْمُنْتَهَى" الذي لا يذَل: كتابة خالدة على فضاء لا نهائي.

ويمكننا تأويل هذه الأبيات على الشكل الآتي: فلنكتب كلاماً خالداً على فضاء لا نهائي. في هذا اللقاء، المكاني-الزمني، نقرأ أسطورة جديدة للشمس من خلال اختزال مُزدوج: فبعد اختزالها إلى أشعتها التي اختزلت بدورها إلى وَرَقَة بيضاء، لا تعود الشمس موضوع عبادة بل هي مدعوة للمشاركة في الخلق الشعري.

لكنّ الشاعر لا يكتفي بهذا التحوّل الذي يُجْريه على الشمس، بل هو ينصب نفسه، في أبيات لاحقة "خالقاً" للشمس:

ويا ورق الشمس، بعضك نسجي

وبعضك من نبرتي مُشْرَبٌ⁽⁸¹⁾

وينحقق هذا التجلي الأخير الذي جرى التلميح إليه منذ بداية القصيدة: فهذه المساحة-الشمس (كما يقال المساحة-الورق) هي نفسها من نسج (تأليف) الشاعر، هذا "الصانع" (تماثيياً مع المعنى الأصلي لكلمة "شاعر" في اليونانية) الذي يريد أن يُساوي الله.

لدى شاعرنا، تقوم عدّة استعارات على مشاركة فاعلة لعناصر الطبيعة في المشروع الشعري والعكس صحيح، إلى درجة أن الحديث عن التناقل لا يعود

(81) "أجراس الياسمين"، قصيدة "ورق الشمس"، ص 56.

مبالغة. بعد النداء الموجه إلى "وَرَقَ الشَّمْسُ" للمشاركة في فعل الكتابة، وبعد تقديم الشاعر لنفسه على أنه "خالق" الشمس باعتبار أنه نسج أشيعتها، يَخْتِم قصيدته بـ"صورة" أقلّ أدعاءً يلعب فيها - وقد تحوّل هو نفسه إلى بيت شعريّ - على هذه "المساحة-الشمس" التي يشكّلها "وَرَقُ الشَّمْسِ":

...صرت عليك كبيت

من الشعر عبّر النّهي يلعب

يطير،... (82)

وتكمن قيمة الصورة التي تقوم على تشبيه صريح ("كَبَيْت")، في إيهام متعلّق بالجَمَل الموصولة "يَلْعَب" و"يطير". فالإيهام، كما جاء في النّص، هو لصالح "بيت"، ولاسيّما أنّ الأفعال أنت في صيغة الغائب، فهي لا تقود إلى الـ"أنا". لكنّنا، وفي ما وراء التشبيه، نلاحظ أنّ أفعال "لَعِب" و"طَارَ" هي أكثر انسجامًا مع الـ"أنا" من أنسجامها مع "البيت" الذي ترتبط به مجازيًا. لكنّ هذا الحُبور الصّبويّ المُعطى لـ"أنا-بيت" يتعارض مع الحكمة التي تميل دلاّلتها إلى الرّصانة والعمر والثّقُل. هذا البيت الصّبويّ والمَرِح الذي يخترق "حِكْمَة" المُسنّين، يجري تحوّلًا فيها أيضًا.

ثمّة تناقل ينشأ بين الشاعر والشمس، بين الحكمة الرّصينة والشعر الصّبويّ والفرح، نجده - ودائمًا في فضاء من الخِفّة - في قصيدة تحوّل عنوانًا مَرَحًا، "أزجوحة"، حيث يُشارك الشاعر اللّيل والقلب والأزهار في لَذّة الحياة:

قلبي ألا غنّ غني

وليُنكر اللّيل مني

...

أنا وقلبي وهذي
الريّح الحثّون كَوْهِن
أرجوحة من خيوط
النُجوم، من جدلِ ظَن...
...

أنا وكلُّ الورودِ
التي بقلبي تُغني ⁽⁸³⁾

إنّ هذه السّلسلة من الاستعارات ("فَلْيَسْكُرِ اللَّيْلُ مِنِّي"، "أرجوحة من خيوط النُجوم"، "أنا وكلُّ الورود... تُغني") - من دون أن ننسى المقارنة الفاتكة الجمالِ انطلاقاً من استعارة نَغْيَةٍ: "الريّح الحثّون كَوْهِن" - ترمي إلى إظهار مشاركة الشّاعر والطّبيعة في وثوبها الحيويّ - حسب بَرُغسون - في فعل الحياة. إنّها إحدى خصائص الخلق الشعري السّعليّ - ورُبّما خاصيّة الوحيدة - الّذي يجعل من الشّعر نشيداً لِلذّة الحياة.

يذكّرنا هذا الموضوع برُوسو حيث تذوّب فرديّة الشّاعر في الطّبيعة المحيطة إلى درجة تجعله يعيش على إيقاعها في ديوانٍ لا يَحُولُ عنوان "أجراس الياسمين" عبثاً. في قصيدة "مع الرّيح"، يعيش الشّاعر فِعْليّاً على إيقاع الطّبيعة والوجود ويَتَمَاءُ تَأَمُّ معهما:

مَعَ الرّيح، يا قلبُ، قلبي
يا ريشةً فوق عُود ⁽⁸⁴⁾

ويبدو أنّ الشّاعر يستعيد هُنا الموضوعَ نفسَها الّتي استخرجناها في قصيدة "وَرَقَ الشَّمْس" (الكتابة والفضاء، القلم والعود، الغصن).

(83) "أجراس الياسمين"، قصيدة "أرجوحة"، ص 67 - 68.

(84) "أجراس الياسمين"، قصيدة "مع الرّيح"، ص 70.

وَيَعْضُ النَّظَرُ عَنِ الْإِبْهَامِ النَّاتِجَ عَنِ الْجِنَاسِ، نَقُولُ إِنَّ الْقَصِيدَةَ تُبْلُورُ الْمَذْلُوكَيْنِ مَعًا، فَتَجِدُ فِي الْبَيْتِ الْأَوَّلِ، أَنَّ الْمَذْلُولَ الْمَوْسِيقِيَّ أَكْثَرُ مُلَاءَمَةً، وَيَخْلُقُ مَجَازًا مُرْسَلًا مُزْدَوِجًا وَمَعْنِيَيْنِ لِكَلِمَتِي "رِيشة" و"عود": "رِيشة الْمُصْفُورِ" و"رِيشة الآلَةِ الْوَتَرِيَّةِ" بِالنِّسْبَةِ إِلَى "رِيشة" و"عود"، كَمَا أَنَّ "عود" تَحْمِلُ مَعْنِيَّيِ الْآلَةِ الْمَوْسِيقِيَّةِ وَالْقَضِيبِ⁽⁸⁵⁾. وَتَأْتِي الصُّورَةُ الْأَخِيرَةُ فِي الرِّبْطِ وَاللِّقَاءِ بَيْنَ هَذَيْنِ الْعُنْصَرَيْنِ، وَمِنَ الرِّيشَةِ الَّتِي تَنْقُرُ "العود" سَوْفَ يُولَدُ الْفَنُّ. وَفِي آيَاتٍ أُخْرَى يَقُولُ الشَّاعِرُ:

أَمَا نَحْنُ مِنْ غُصْنٍ وَرْدٍ؟

أَمَا نَحْنُ هُمْ الْوُرُودُ⁽⁸⁶⁾ .

إِنَّ الْإِنْتِقَالَ مِنَ الْمَادِّيِّ إِلَى الْجَوْهَرِيِّ (هَمَّ الْوُرُودِ) يُعَمِّقُ عَمَلِيَّةَ التَّنَافُذِ. أَمَّا الْإِسْتِفْهَامُ فَهُوَ يَعْمَلُ كَتَوْكِيدٍ. وَبِمَا أَنَّ الْعُودَ يَهْتَزُّ وَيَتَرَجَّعُ بِتَأْوِيلٍ مِنَ الرِّيحِ، فَلَا بُدَّ لِقَلْبِهِ أَنْ يَتَّبِعَهُ فِي هَذِهِ الْحَرَكَةِ وَإِلَّا فَإِنَّهُ لَنْ يَعْرِفَ لِدَّةَ الْحَيَاةِ:

تَمَایَلْ، أَيْ قَلْبُ، لَا تُسْتَلَذُّ

الْحَيَاةُ جُمُودُ

أَخِيرًا، يَتَحَقَّقُ التَّوَحُّدُ عِنْدَمَا يَتِمَّاهَى الْقَلْبُ مَعَ الْوُجُودِ فِي هَذَا التَّشْبِيهِ النَّهَائِيِّ:

...إِنْ كُنْتُ

حُرًّا، فَأَنْتَ الْوُجُودُ⁽⁸⁷⁾

فِي هَذَا التَّشْبِيهِ الْأَخِيرِ الَّذِي يَخْتِمُ الْقَصِيدَةَ (تَشْبِيهُ غِيَابِيٍّ، بِمَا أَنَّ عُنْصَرَ التَّشْبِيهِ وَوَجْهَ الشَّبَهِ مَحْذُوفَانِ)، يَبْلُغُ التِّمَاسُ الْمُزْدَوِجَ فِي حَرَكَةِ صَاعِدَةٍ

(85) يحمل عود في العربية معنيين، الأول: قضيب والثاني آلة موسيقية، ويلعب سعيد عقل على المذلولين معًا.

(86) "أجراس الياسمين"، قصيدة "مع الريح"، ص 71.

(87) المرجع نفسه، ص 72.

ومتدرجة ذروته (الوجود). على كل حال فإن البنية المتوازية (أنت حُرّ/ أنت الوجود) تخلق علاقة استعارة ومجاز في آن معاً بين الحُرّيّة والوجود: علاقة تماثل (حُرّيّة = وجود) وعلاقة سببيّة (الحُرّيّة كسبب للوجود). كذلك، نُشير إلى أنّ الانتقال من الصّفة (حُرّ) إلى الاسم (وجود) جاء بليغاً في التعبير عن التّماهي. الصّفة تصف، والاسم يُماهي.

وفي ظلّ هذا التّماهي مع الطّبيعة، نجد لدى سعيد عقل ميلاً إلى اللّامادّيّة، كإمكانيّة للتّعويض عن الشّرّ، عن خسارة كائن، عن الحُزن. هذه اللّامادّيّة تبرز عبر الكتابة. ويطلب الشّاعر من أصدقائه تحويله إلى كتابة - بعبارة أخرى، إلى شعر - لأنّه لا يستطيع فعل ذلك.

رفاتي، صائدي الوهم ...

اكتبوني، بعد تخريج،

على السّهم... على الوهم ...

على زهر التّواشيح ...

على شعر أبنّة الرّيح⁽⁸⁸⁾

ولا تملك عبارة "اكتبوني" قيمة مجازيّة (الكائن بدل الاسم؛ انقشني أو أنقش قصة حياتي) بقدر ما تملك قيمة استعاريّة (يصبح الشّاعر كتابةً أو على أقلّ تقدير جوهر الكتابة نفسها). فالتّحوّل إلى كتابة يحوّلها السّهم والوهم والتّواشيح، وأخيراً على شعر أبنّة الرّيح، يرمي إلى الهروب من "أرض التّباريح" التي لم تعرف بعد أنّ الشّمس شعّر يحتاج إلى تسريح:

رَبّي لم تذرْ أنّ الشّمسَ

شعّرَ رَهْناً تُسريح...⁽⁸⁹⁾

(88) "أجراس الياسمين"، قصيدة "على شعر أبنّة الرّيح"، ص 124-125.

(89) "أجراس الياسمين"، قصيدة "على شعر أبنّة الرّيح"، ص 126.

ديوان 'دُلزى' هو آخر دواوين سعيد عقل الغنائية. وكان قد استشعر بطريقة أو بأخرى نهاية مسيرته الشعرية (بالنسبة للعربية الفصحى على الأقل، إذ سيصدر له ديوان بالعامية 'اللبنانية' عام 1982). في الواقع، لقد بدأت مرحلته الغنائية مع 'رندلى' وانتهت بـ 'دُلزى'، وهما ديوانان يحدّان هذه المرحلة ويخجّلان أسم غلّم كعنوان لهما. أمّا الدواوين الأخرى التي تقع بين هذين الحدّين فقد نجت من هذه الخصوصية. هكذا يَسَعُنَا اعتبارُ 'دُلزى' بحق تثويجاً لمرحلة (غنائية) ومسيرة (شعرية).

وبعد ديوان 'قصائد من دفترها' الذي ساد فيه المجاز المُرسَل، يأتي ديوان 'دُلزى' ليؤشّر إلى العودة البارزة للاستعارة وذلك منذ السطور الأولى:

'أَجِبْكِ'... الكلمةُ الرّيح... أختُ

الآهة... الكلمةُ المُصْفُورَةُ!

مَنْ قُلْتُهَا وَمَنْ، مَنْ عِشْتُ عَلَى

أحرفِها الأربعة النَّصِيرَةُ...

'أَجِبْكِ'... الكلمةُ التي تَطِيرُ

تَكْثِيرُ الضُّحَى، تَهْدُ نُورَهُ...

ها أنذا أَحْبِسُها ديوانَ شِعْرِ

لَكَ، يا روضي، وبها زُهْرَةٌ!

ما بين دَفَّتَيْنِ؟... باقَةٌ من النُّجُومِ

جَمْعُ الْمُتَنَهَى، أثيرَةٌ،

أحلُّ من شَرِيطَةٍ شُدَّتْ بها

فَتَطْفِرُ الأَسْطُورَةُ المَسْخُورَةُ⁽⁹⁰⁾

(90) 'دُلزى'، قصيدة تمهيدية، ص 7.

وعلى الرغم من أن الحب هو موضوع القصيدة، يتحدث هذا المقطع عن سلطان الكلمة وقدرتها على السجن والتحرير. فهي تُروّض (وبالتالي تحبس) النجوم والرياح والنور والأفق... وفي الوقت نفسه تحرّر الخرافة المروّضة على غرار علاء الدين (في ألف ليلة وليلة) الذي اعتق (حرّر) الجنيّ المحبوس في المصباح.

إنّ نفس هوغو الواضح، (بإستثناء الرسالة التي كان يريد هوغو أن يحملها للشاعر) يجري استخدامه هنا بشكل مختلف. فلا نجد أثراً له إلا في صور "الكلمة-العصفورة"، "الكلمة-الريح" إلخ... وعلى سعيد الصور، يُقسم هذا المقطع إلى جزأين يحدّهما ظهور عبارة "أحبك" وهي المفصل الذي يسمح بالانتقال من جزء إلى آخر.

تطلق "أحبك" الأولى سلسلة من التشبيهات: "الكلمة-الرياح"، "أخت الآهة"، "الكلمة-العصفورة" وتنتهي باستعارة "عشت على أحرفها الأربعة النفيّرة". إنّ لهذه السلسلة من الاستعارات وظيفة مزدوجة:

- 1 - خلق مناخ سيّريّ وخرافيّ وعجائبيّ يكون للكلمة فيه قدرات مُطلّقة.
- 2 - الإفناء إلى الصورة المجازيّة للشاعر الذي يعيش في هذا العالم الخرافيّ.

تسيطر الاستعارة على الجزء الثاني الذي يبدأ أيضاً بعبارة "أحبك". وبعد تقديمها والتعريف عنها، تنتقل عبارة "أحبك" إلى الفعل: فهذه الكلمة المكوّنة من أربعة أحرف "تَظِيرُ" و"تَهْدُ". وإذا كانت للكلمات هذه القدرة، فإنّ الشاعر لا يمكن أن يكون عبداً لها، بل إن لديه قدرة توازي سُلطة الكلمة لأنّه هو خالِقُها. وبعد أن يحوّل الشاعر الكلمات إلى نجوم سيجمعها في باقة-ديوان يقدّمها إلى محبوبته التي غدت "الروض" و"زهوره". وتجدر بنا ملاحظة الانزلاق المجازيّ آنطلاقاً من عبارات "روض" و"زهور" نحو "باقة نجوم".

لا يقتصر التحوّل على الكلمة، بل هو يتناول أيضاً الشاعر الذي يظهر في

نهاية القصيدة وكأنّه يمتلك سلطة الحياة والموت، سلطة حبّس هذه الكلمة نفسها وتحرّرها. ويمثّل البيتان الأخيران هذه السّلمة الحُرافيّة على شكل استعارة: الكلمة الّتي أصبحت "أسطورة" ستحرّر بقُدرة الشّاعر.

هكذا، يُفتتح هذا الدّيوان تحت عنوان الحبّ، وفي ظل سلطة "الكلمة" و"قولها" (حين يكون القول فعلاً...) الخاضعة لِسلطة الشّاعر الثّليّا، هذا الشّاعر العاشق والّذي تقتله، أحياناً، قدرته على القول لأنّه مُنشّد، وكسائر المنشدين، لديه "أنشودة البّجع" الخاصّة به. فديوان "دُلزى" - وهو "أنشودة البّجع" الخاصّة بسعيد عقل - يتطرّق منذ قصيدته الأولى إلى موضوع يُكشّف لِخطّة ثُمَّ يَتِمّ تجاوزه سريعاً: "الكلمة" الّتي يؤدّي قولها إلى الموت. ومن موضوعات مماثلة لتلك المعالجة في "قصائد من دفترها"، الشّبّاك، الياسمين إلخ...، يخلق سعيد عقل قصيدة يَحْمِلُ تركيب الصّورة فيها فوارق مُهمّة:

بشّباكها، يُعرّش الياسمين
يَكْبُ على الدّربِ حُزنَ السّنين!
تعال، تعالْ معي، يا ربيعُ،
نُغْلِمُ أعمارنا بالوِثين...⁽⁹¹⁾

ولا يكاد الشّاعر يذكر الشّبّاك حتّى يتركه ليتحدّث عن الياسمين المُعرّش الّذي "يَكْبُ حُزنَ السّنين". إنّ عبارة "يَكْبُ" الّتي تحمل تَفْسيرين، "رَمَى" أو "سَكَب"، تحدّد محتوى الاستعارة، ومعنى البيت: في الحقيقة إنّ الصّورة المَجازيّة، المبنية على قاعدة التّشابه بين "ما يَرميه الياسمين" و"حُزنَ السّنين"، تخضع للتّفسير الّذي نعتّمه. فإذا ما اعتمدنا معنى "سَكَب" تقوم الصّورة عندئذٍ

(91) "دُلزى"، قصيدة "سرّ الشعر"، ص 12.

على التّماتل بين "عطر الياسمين" و"حزن السّنين"، وإذا ما اعتمدنا معنى "رَمَى" يكون التّماتل بين "زُهور الياسمين" و"حُزن السّنين". هكذا يخضع تفسير الاستعارة في البيت الأوّل إلى المُشَبِّه المحذوف (ما يَرْمِيه/ يَسْكُبُه الياسمين)، الحَفَيف والمحجوب ببراعة (زهور أو عطر).

ولكن بين تفسيرين لفعل "يكب" (سَكَبَ العِطْرُ أو رَمَى الزُّهور) تتغيّر البنية الدّلاليّة لـ "حُزن السّنين": مع "سكب" (العطر)، لا نلاحظ أيّ ابتكار في عبارة "حزن السّنين" (الحزن = العطر). لكن مع "رَمَى" (الأزهار)، تصبح "السّنين" أساساً للتّماتل (السّنين = أزهار الياسمين). فالتركيب العاديّ والمتداول يعطى عبارة: "يكب على الدرب سنين الحزن"، وهي صورة جميلة لكنها ليست أكثر جمالاً أو شاعريّة من "يَكُوبُ... حزن السنين". إن الانتقال من الصفة إلى الاسم (حزين --- < حزن) يخلق تماهيّاً بين الحزن/السّنة. ولكنّ تفسير "يَكُوبُ" بِـ "يَرْمِي" سيؤكد في البيت الّذي يتبع حيث يدعو فيه الشّاعر الرّبيع إلى الـ "لَمَلَمَة"، وما "يُلَمَلَمُ" هو الزُّهور، وليس الرّبيع، ونشير بالمُناسبة إلى أنّ العلاقة بين "الزُّهور" و"العطر" هي مَجازيّة بَحْثَة: "عِطْر الزُّهور" أو "الزُّهور المُعْطَرَة". و"زهور الياسمين" / حزن السّنين/ تتحوّل في البيت الذي يتبع إلى أعمارٍ بالمتين.

ونلاحظ أخيراً أنّ الانتقال من الياسمين إلى الرّبيع يشكّل تدرّجاً من الجُزء إلى الكلّ أي انتقالاً مجازيّاً. من "قصائد من دفترها" إلى دُزْرَى، تستعيد الاستعارة كبنية شِعْريّة لدى عقل، المكانة الّتي تَحَلَّت عنها في ديوان "قصائد من دفترها" لِصالح المَجاز المُرسَل.

في قصيدة أخرى عُنوانها "أنا هذا"، يعاود سعيد عقل "تَكْنِيكَه" الشّخصيّ في خلق الصُّور، أي الإفضاء إلى الاستعارة بعد سلسلة من التّشبيّهات:

خَبَرْتَنِي عَرَافَةً أَنَّنِي الْحُسْنُ:
 مُحَيَّيَّ مَطْلَعٍ مِنْ قَصِيدٍ
 أَغْنِيَاتٍ شَعْرِي وَأَذْرِيهِ كَالرَّيْحِ
 عَلَى قَامَةٍ كَشَكِّ الْجَرِيدِ...
 وَأَنَا، فِي الْبُزُوعِ، سَوَسَنَةُ الْحَقْلِ
 تَغَاوَتْ كَسَلَانَةً فِي الْجُرُودِ.
 أَهْ مِنْهَا الصَّبَاحُ، وَانْتَحَرَ الشُّوكُ،
 وَجُنَّ النَّدى عَلَى الْأُمْلُودِ..

أنا هذا وزد وزد⁽⁹²⁾... أنا لا أوجد إلا إن كنت أنت وُجودي
 نستخرج من هذا المقطع ستة تشبيهات منها اثنان مُدمجان على شكل سُلّم
 هابط: الخايس مُدمج بالرابع الذي هو بدوره مُدمج بالثالث:

- 1 - أَنَّنِي الْحُسْنُ
- 2 - مُحَيَّيَّ مَطْلَعُ قَصِيدٍ
- 3 - أَغْنِيَاتٍ شَعْرِي
- 4 - وَأَذْرِيهِ كَالرَّيْحِ عَلَى... .
- 5 - ... قَامَةٍ كَشَكِّ الْجَرِيدِ
- 6 - أَنَا سَوَسَنَةُ الْحَقْلِ ...

إنَّ التشبيهين، الأول والسادس، اللذين يُحيطان بالسلسلة التشبيهية يتميان
 إلى البنية التركيبية نفسها التي تعتمدها الجملة الاسمية، مما يعطي التشبيه ميزة
 التعميم / أنا = الحسن / ؛ / أنا = سَوَسَنَةُ الْحَقْلِ/. بينما تشير التشبيهات الداخلية
 إلى الأجزاء (مُحَيَّ - شَعْر - شَعْر / فِي "هَاء" الضمير: أَذْرِيهِ - قَامَةٍ) وبذلك

(92) "طزى"، قصيدة "أنا هذا"، ص 27 - 28.

نلاحظ علاقة المَجَاز المُرسَل بين التَّشبيّهات الدَّاخِلِيَّة (المُحاطة) والمُخارجِيَّة (المُحِيطَة)، بين الأجزاء والكلّ.

على صعيد العناصر المُشَبَّهة بها، فإن علاقة "الجمال" بـ"الزُّبُق"، بالنسبة للتَّشبيّهات الخارجيّة-المحيطة تنتمي إلى علاقة المُجرّد بالمُحسُّوس، المتخيّل بالطَّبيعي. غَيْرَ أَنَّ الانتقال من "المُجرّد- المتخيّل" إلى "المُحسُّوس- الطَّبيعي" لا يَتِمُّ بشكلٍ مفاجئ بل يَجْري التَّحضير له منذ التَّشبيه الرَّابِع الَّذِي يتدخَّل فيه عنصر "الرَّيح" ويستمرُّ في الخامس، مع "الشَّكَّ الجريد" بحيث يسير التَّشبيه الأخير ذو الطَّابع التَّعميمي، "أنا سَوَسَنَة الحَقْل..."، في تتابع لا في قَطْع. ويمكننا، أيضًا، أن نُشير إلى التَّوازُن العَدَدِيّ بين التَّشبيّهات الَّتِي تنتمي إلى عالم الطَّبيعة (ريح - شكَّ جريد - سوسن) وتلك الَّتِي تنتمي إلى عالم الخيال المُجرّد (جمال - قصيدة - أغنيات). وتعقب هذه السَّلسلة من التَّشبيّهات سلسلَةُ استعارات نلاحظ انخفاض عددها نسبيًا بالمُقارنة مع عدد التَّشبيّهات: فهي ثلاث استعارات، أي بالضَّبط نصف مجموع التَّشبيّهات:

1 - أَنَّ الصُّباح

2 - انتَحَرَ الشُّوك

3 - جُنَّ النَّدَى

هذه الاستعارات تحتلُّ في هذا المقطع وظيفة سَرَدِيَّة، وتَصِفُ رَدَّةُ فِعْلٍ عناصر الطبيعة إزاء ظهور هذا "الحُسْن" الذي يتنزّه كَسَوَسَنَة "تفاوت كَسَلانَة" في الجُرود. وهي استعارات تَعميميَّة وتُعَبِّرُ كُلُّها عن خَلَلٍ يُصيب كلَّ الأمكنة وكلَّ عناصر الطَّبيعة: "أمة الصُّباح"، "انتحار الشُّوك"، "جُنَّ النَّدَى". وفي السِّياق نفسه من تَمَفُّضِ التَّشبيه/الاستعارة، لَدُنَا المَثَلُ الآتي:

عيناك، يا حكاية قَصَّها

على الكَنار الغَضُّ المَلْدُ⁽⁹³⁾

(93) "دلّزى"، قصيدة "خضراء العينين"، ص 32.

إن صورة الاستعارة، المولدة، انطلاقاً من تشبيه إضماري بليغ (عينان = حكاية)، تستمد غناها من حال التّخاطب بين "العُصْن" الرّاي و"الكَناريّ" المستمع. ولا تكمن فَرادة الصُّورة في تبادل الأدوار بين طَرَفَي التّخاطب. وكانت الصُّورة لتبدو عادية لو أن الكَناريّ هو الَّذِي يَزوي، والعُصْن يستمع، بأعتبار أنَّ الأوّل يُزَفِّق بينما الثّاني أحرَس. لكنَّ جَعَلَ العُصْن الأخرس يتكلّم، وإسكات الكَناريّ الثّرثار، هو ما يصنع أهميّة استعارة تَقْلِبُ المقاييس والعادات وتخلُق الغريب من العاديّ المألوف.

وفي موضع آخر، يتلذّذ سعيد عقل بتعقيد الاستعارات، الّتي يأخذنا تراكمها وتمفّصلها الحادّ إلى جوٍّ سحريّ:

على مَهَلٍ... تَمَلَّلَ بي غرامي
يقول: "وَقَعْتَ وأستغواك صَدْرِي".
وجُنَّ الرِّقْصُ جُنٌّ... جَرَى شِراعي
يَحُطُّ، كَثُوبِكَ العَجْرِيّ، بَخْرِي ...
ويَغْرَقُ بالحرير وبالشّتي
وبالصُّبْحين: يَلُورُ وُدُّ
ضممتك خوف تخطفك الثّواني ...
وحولي الرِّيحُ تَقْصِفُ أو تُعْرِي! (94)

في هذا المقطع، تبلغ بلاغة اللّغة الشّعريّة أوجها مع بقائها بعيدة عن أيّ مبالغة أو أستغلاق. ويستخدم سعيد عقل كلّ الأساليب، ومنها الاستعارة "المعزولة" (filée).

(94) "حزّي"، قصيدة "رقص"، ص 98.

جَرَى شِرَاعِي
يَخْطُ كَتِيلِكِ الْعَجْرِي، بَحْرِي
وَيَعْرِقُ بِالْحَرِيرِ وَبِالْتَّنِي
وبالضُّبْحِين: بِلُورٍ وَدُرٍّ⁽⁹⁵⁾

إنَّ "الشَّرَاعَ" هُنَا فاعل لِفَعْلَيْنِ: (خَطَّ - عَرَق). كان في وسع الشَّاعر أن يستعمل فعل "مَخَر... البحر"، مع أن فعل "خطَّ" يَحْمِلُ دلالاتٍ أخرى غَيْرَ "مَخَر". بالمقابل لا يَحْمِلُ الْفِعْلُ الأخير سوى دلالة واحدة. هكذا تَمَّ أَسْتِخْدَامُ فعل "خَطَّ" هُنَا على سبيل الْمَجَازِ وذلك للإشارة إلى "الخطوط" الْمَرْسُومَة على الثَّوبِ لا "خطوط" البحر الْحَقِيقِيَّة. وبالتالي، فإنَّ عبارة "يَخْطُ البحر" تشكِّل استعارة فِعْلِيَّة ثُمَاهِي بين "الخطوط" والبحر ذي الْمَلَامِح الموجودة على الثَّوب، في حين أنَّ "مَخَر... البحر" لن تكون سوى صورة عَادِيَّة ثُمَاهِي بين "خطوط الثَّوب" و"خطوط البحر". وتكمن فَرَادَة الصُّورَة في الْأَوَّلِيَّة الْمُعْطَاة لِلثَّوبِ و"صفاته" الَّتِي يَحَاوِل الشَّرَاعُ مُحَاكَاتَهَا غَيْرَ "مَخَر البحر" أو كما يقول الشَّاعر "خَطَّ البحر".

وإذا كانت الاستعارة في "شِرَاعِي يَخْط... بحري" مَبْنِيَّة على فعل، فإنَّ الاستعارة الثَّانِيَة الْمَتَمَحَوْرَة حول الْفَاعِلِ نَفْسِهِ "شِرَاع"، تَظْهَر في الْجَارِ والمَجْرُور: "العَرَقُ بِالْحَرِيرِ وَبِالْتَّنِي، وبالضُّبْحِين"، وَكُلُّهَا تُحِيلُ غَيْرَ الْمَجَازِ الْمُرْسَلِ إلى ثوب المرأة الَّذِي يَلْتَفُّ جَسَدَهَا.

هكذا، فإنَّ الشَّرَاعَ الَّذِي يَأْخُذ مَرَّتَيْنِ دور الْفَاعِلِ، يُوَثِّرُ في عَالَمَيْنِ، وَمَجَالَيْنِ: البحر والثَّوب، لَكِنَّهُ لَا يَقْتَرِبُ إِلَّا مِنْ السُّطْحِ: "هاوِيتان مَرَّتَانِ"⁽⁹⁶⁾

(95) "دَلْزِي"، قصيدة "رقص"، ص 98.

(96) Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, op. cit. poème "L'Albatros", vers "Le navire glissant sur les gouffres amers", p. 9.

- حسب تعبير بودلير - حيث نغرق بأسهل ما يمكن. إنَّ "الشراع" يؤثر في البحر كما الخطوط ترسم الثوب، ويؤثر في الأتواب كما يفرق في البحر. وانطلاقاً من تشبيه مضمّر، (البحر = الثياب) تشتبك أستعارتان وتترابطان لِخَلْقٍ تنافذٍ بين البحر والعاشقة. لكن "الثوب" يُحيل عَبْرَ المجاز المُرسَل إلى صاحبه، ممّا يُفسّر وجود الجار والمجرور رقم 3 "بالصُنحين" المتبوعين بتفسير، "بلور - ذر"، يُحيل إلى التهدين. ويُراوِدنا هنا تأويلٌ نفسيّ: ألا تكون "الشراع"، "البحر"، "التهدان"، رموزاً، كما لدى روسو، لِرغبة غوريّة في العودة إلى الحالة الجنيّة، وإلى نَدْيِ الأم؟⁽⁹⁷⁾

وبعد هذا التأويل للجزء الداخلي، يَسْعُنَا أن نفهم معنى الجملة التمهيدية "جُنَّ الرقصُ جُنَّ...". إذ المقصود هنا هو الرقص المجنون للشراع على البحر الهائج. والذي يُحيل عَبْرَ المجاز المُرسَل إلى غَلِيَان (جنون، لم ٩٧) أولئك الذين يَحْمِلُهُم الشراع. هكذا تعبّر حركة المحتوي عبر المجاز المرسل عن حركة المحتوى⁽⁹⁸⁾.

وأخيراً، البيت الأخير، فهو على الرغم من العودة إلى الواقع (مذكّراً بالبيت الأول، "على مهل") إنّما يشكّل أيضاً أستعارة، "خوف تخطفك الثواني"، يتبعها مجازاً مُرسَل، "وخولي الريح تُقْصِف وتُعْري!". وبأستعماله فعل "تُقْصِف" بالنسبة إلى "الريح"، هذا الفعل الذي يلزم عادة الرعد، فإنّ الشاعر لا يخلق محاكاة يقدّر ما يولّد انزلاقاً مجازياً للمعنى بما أن "ريح"

(97) راجع خاصة موضوع الماء في التّزّهة الخامسة،

J J Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Livre de poche pp. 95.

(98) نلاحظ هنا تقارباً مع "السيدة بوقاري" في مشهد "جمعية المزارعين" الذي يكتفي فيه فلوير بوصف حركة العربة الهائجة التي تُقَلُّ لِيما ورودولف. هكذا، يحيل الخارج إلى الدّاخل، المحتوى إلى المحتوى.

و"برق" يتميان إلى لغة المناخ نفسها. أمّا فعل "يعري" فهو أنزلاق مجازي من نوع مختلف، تحقق فيه الريح ما يريغه العاشق. بهذا المعنى، تؤكد عبارة "حولي" علاقة التجاور.

يبد أن تطوّراً سردياً يرتسم بين البيت الأول والبيت الأخير:

"استغواك صدري"	"ضمت..."	"على مهل..."	"الريح تقصف"
إغواء	امتلاك	هدوء	علّيان

حيث يتداخل الامتلاك والعلّيان كنهاية لمسار ينطلق من "الهدوء المغوي". إن المتكلّم، الذي غاب من القصيدة، يعود ليظهر في البيت الأول والأخير كما لو أنه يريد تأطير قصّة الشراع وإعطائها دلالتها، مكرّساً نفسه مرجعاً لها.

V - موضوعات غنائية وأشكال شغريّة

في الفصول السابقة، عالجتنا الصّور بطريقة مستقلة عن الشّكل الشّغريّ الذي استقرّت فيه. ولم يكن ذلك إهمالاً من جانبنا، بل لأنّ القصائد، ذات النّفس الغنائي، أخذت شكلاً يمكن أن نصّفه بـ"الأشكال". أمّا دواوين "كما الأعمدة" و"كتاب الورد" و"الحمايات" التي نكرّس لها الفصل الحالي، فهي تميّز بخصائص محدّدة من حيث الشّكل، إلا أنّها لا تجنّب عن الموضوعات الغنائية نفسها.

إنّ التّمايز البليغ الذي تمثّله هذه الدواوين مقارنة مع الدواوين الأخرى - والتي نعتبرها القاعدة إلى حدّ ما - لا يأتي من استعمال خاصّ لبعض الأساليب، بل من موضوع الشّعر نفسه، كما في "كما الأعمدة"، ومن الشّكل الشّغريّ الذي تنقلب فيه موضوعات تمّ التمهيد لها في دواوين أخرى، مثل "كتاب الورد" و"الحمايات".

إن ما نؤدُّ استقصاءه هنا، هو كيف تُعبّر "الغنائية الشخصية" - الحاضرة دائماً في الدواوين الثلاثة - عن نفسها، وذلك من خلال ما يُسمّى عادةً "شعر المناسبات" (كما الأعمدة) أو "النثر الشعري" (كتاب الورد) وفي "الخماسيات" التي هي شكل شعري شديد التكثيف. فما يَمَنّا في هذا الفصل ليس الصورة بحدّ ذاتها بل المعالجة الخاصّة التي تخضع لها الغنائية في الصورة.

فقصائد "كما الأعمدة"، الصادرة عام 1974، نُظِمَتْ وأُقيمت (وقد عُنّت بعضها المطربة اللبنانية الكبيرة فيروز) في تواريخ سابقة لتاريخ نشرها، ويمكن تصنيفها تحت عنوان "شعر المناسبات" - مع تحفظنا الكامل على هذه التسمية، وبخاصّة عندما تحمل معنى سلبياً. فمن أصل 24 قصيدة، يمكن أن نصنّف فعلياً عشرين قصيدة⁽⁹⁹⁾ في هذا الباب. تنتمي اثنتان⁽¹⁰⁰⁾ إلى الغنائية - التأملية - إحداهما، "الهنية"، تُبين النّفس الشعري الذي سيغلب على الخماسيات - وأما القصيدتان⁽¹⁰¹⁾ الباقيتان، فهما من "الشعر الوطني".

لا يقلّل الثّراث الأدبي العربي من قيمة "شعر المناسبات" طالما أنّ الأسماء الكبيرة في الشعر العربي الكلاسيكي قد مارست على نطاق واسع هذا النوع الشعري. وكورث بارز للثّراث الأدبي العربي، استفاد سعيد عقل في نظّم قصائد على المِثَال نفسه. ولكن على غرار من سبّقه، وتخفيفاً للطّابع

(99) "كما الأعمدة"، القصائد الآتية: "أجمل الأعراس" ص 24، "فخر الدين الثاني" ص 17، "تُكثرت الأسياف" ص 40، "من زوّدتني اثنتين الشمس" ص 50، "الشهران" ص 62، "اللون الآخر" ص 71، كلامي على ربّ الكلام" ص 80، "سائليني" ص 85، "غيت مكة" ص 100، "تَنَمَّتْ" ص 103، "شام، يا ذا السيف" ص 106، "مربي" ص 110، "بالغار كلّلت" ص 13، "من شاعر" ص 116، "المعلم" ص 168، "أغنية الحجر" ص 139، "عِثْلَاق مصر" ص 166، "فليرِ الزّمان" ص 180.

(100) "كما الأعمدة"، قصيدتي: "نهر الذهب" و"الهنية".

(101) المرجع نفسه، قصيدتي: "لي صخرة" و"على شاطئ الذات".

المناسباتي وغير الذاتي، يُدرج سعيد عقل مشاعره الخاصة فيها، فيصبح بالإمكان اعتبار هذه القصائد من باب "الغنائية الشخصية".

إنَّ تحويل "الموضوعات المألوفة" وتجديد نوع معالجتها والإفلات من الأنظمة والكلشيهات التي تُقرضها مناسبة معينة وضرورات النوع المذكور، كلُّ ذلك ليس بالأمر السهل. فمن أجل ترجيح كفة "النص" على "المناسبة"، يتقني الشاعر الحقيقي مناسبة من بين مناسبات عدَّة، فيحوِّل مُعْطَيَاتِهَا، وينظّمها لاجئًا إلى تماثلات مبتكرة جديدة، لا بل مُذهلة. من العاديِّ والمألوف، يُضخِّج الحَدَث أو الشَّخصية أو الموضوع المتعلِّق بالمناسبة، فريدًا وشخصيًا بفضل الشَّحنة العاطفية التي يبعثها فيه الشاعر الحقيقي.

يمثِّل "كتاب الورد" - كتاب نُشر شعريّ - تجديدًا على سعيد الشَّكل. وعلى الرُّغم من أن سعيد عقل لا يبتعد عن إلهامه الأساسي الَّذي أشرنا إليه في الدَّواوين الأخرى، فإنَّه يستخدم شكلاً مختلفًا للكتابة: النثر الشعريّ، من دون أن يظهر بمظهر المَدِين لِلاتِّجاهات الجَدِيدة لِـ "الشَّعر العربيّ الجديد" الَّذي يريد أن يتحرَّر من قيود العروض المصطنعة. لكن هذه التجربة الموفقة بقيت يتيمة، إذ ما لبث شاعرنا أن عاد إلى الشَّعر العَرُوضي.

أمَّا "الخُماسيات" الَّتِي لم ينشرها سعيد عقل إلَّا مؤخرًا - فكان لنا امتياز الحصول على صور عن المخطوط الأصلي (97 خماسية) - فهي قصائد مكتوبة، على غرار "رُبَاعِيَّاتِ عمر الخَيَّام"، في خمسة أشطر فقط⁽¹⁰²⁾. إن هذا الشَّكل المختزل، المكثَّف، المصنَّع، لا يشكِّل عَيِّيًا في الإيقاع الشعريّ، بل يعبِّر عن دُرُوة في امتلاك الإلهام واللُّغة الشعريّين، حيث يستطيع في أبيات قليلة بالغة

(102) حول بنية الخُماسيات، انظر:

Kamal Khair Beik, *Le Mouvement Moderniste*, op. cit., p. 282 وحسين نصار،

م.س.، ص 175 إلى 178.

الإحكام نَقَلَ جوهر تجربة شخصية بِقَدْرِ ما هي شِعْريّة. أمّا المواضيع المعالجة فهي عديدة: الحب، التأمل الدّيني والفلسفي، التأمل في الطّبيعة، الحكمة، تمجيد الأنا.... بعد بلوغه النّضج، يقوم الشّاعر بجولة أفقي مكثّفة في تجربة شُعوريّة وفكرية غنيّة لا يحتفظ منها إلّا بِـ"الجوهر الصّافي".

وإذا ما وضعنا جانباً الصّفة التأمليّة الدّينيّة أو الفلسفيّة لبعض الخُماسيّات، نجد أن معظمها يدور حول مواضيع تقليديّة كان عقل قد تطرّق إليها في دواوينه السّابقة. ولا يعني ذلك أنّه يستعيد ويردّد هذه المواضيع كما هي من دون أيّ ابتكار. فالخُماسيّات بشكلها المختزل لا تحتفظ من هذه المواضيع إلا بما يتّصل بِـ"الصّورة" و"الإيحاء"، وهي تقترب ممّا كان مالارميّه يعتبره "كلاماً جوهريّاً".

1. كما الأعمدة

يمكن تصنيف القصائد الأربع والعشرين لهذا الدّيوان في عدّة أبواب، منها المتعلّقة بالشّخصيّات التي يكرّمها سعيد عقل (أدباء، شخصيّات تاريخيّة وسياسيّة لبنانيّة، عربيّة أو أجنبيّة)، ومنها المهداة إلى بعض البلاد كسوريا (خمس قصائد)⁽¹⁰³⁾ يتغنّى فيها ببطولة سوريا وشجاعتها، ومكّة⁽¹⁰⁴⁾، بالإضافة إلى باب المناسبات الاجتماعيّة (عيد المعلم)⁽¹⁰⁵⁾، أو مناسبات شخصيّة محض (ذكرى

(103) القصائد المهداة إلى سوريا في "كما الأعمدة" هي:

I "سانليني"، ص 85 - 99.

II "نسمت"، ص 103 - 105.

III "شام يا ذا السيف"، ص 106 - 109.

IV "مرّبي"، ص 110 - 112.

V "بالغار كلّت"، ص 113 - 115.

(104) "غُثيت مكّة"، ص 100 - 102.

(105) "المعلم"، ص 128 - 138.

زواج والدته⁽¹⁰⁶⁾. وتَحِيل هذه القصائد الهَمَّ نفسَه، وهو إبراز الأنا التي تَسْتَحْوَذ على الحدث أو المناسبة وتعطيها أبعادًا واسعة تتجاوز الحدث نفسه. ومن دون أن نَدْعِي الشُّمولِيَّة، سنكتفي في مقاربتنا بمعالجة قصيدتين شهيرتين، "فخر الدِّين الثَّاني" و"عُنَيْت مَكَّة".

تحتلّ قصيدة "فخر الدِّين الثَّاني" مكانًا متميزًا نظرًا لأهمِّيَّة الشَّخصِيَّة (أحد أوائل السِّيَاسِيِّين الكِبَار في لبنان) والنَّفس الملحمي الذي يخترق القصيدة المؤلفة من 95 بيتًا (إحدى القصائد الطَّويلة النَّادرة في شعر سعيد عقل). وتروي القصيدة إنجازات هذا الأمير ويطولاته وعظمته وما عمل من أجل وُحدة لبنان. بَيِّن أنَّ "الأنا" في هذه القصيدة الملحميَّة-السُّردِيَّة، لا تغيب أبدًا محدَّدة بحضورها المفصلات الاستراتيجية فيها.

يبدأ الشاعر قصيدته ويختتمها بالنَّداء نفسه الموجَّه إلى أمواج البوسفور، جاعلاً من نفسه "راوي" ذُكريات الأمير:

يا أندفاعَ الأمواج في شاطئِ البوسفور،
رِفْقًا بذكرِياتِ الأمير⁽¹⁰⁷⁾

إنَّ المصدر "رِفْقًا" والنَّداء "يا" يجعلان من الشَّاعر، بصفته الجهة المتكلِّمة، الرَّاوي في مقابل مستمع متخيَّل (وهو ليس الأمواج بل اندفاعها). سيتكرَّر هذا الوضع التخاطبيُّ أكثر من مرَّة في القصيدة وكأنِّي به يعيد إطلاق الحكاية وتذكير القراء - في سياقٍ من السُّرد التَّاريخي بصيغة الغائب⁽¹⁰⁸⁾ - بحضور "أنا" الرَّاوي الَّذي يلزم "عناصر الطَّبيعة" بصفته الشَّاهد الأزلِّي على ذكريات البشر، "سرد" إنجازات فخر الدِّين العظيم:

(106) "أجمل الأعراس"، ص 14-16.

(107) "كما الأعمدة"، قصيدة "فخر الدِّين الثَّاني"، ص 17.

(108) Emile Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, "Les Relations de temps dans le verbe français", Gallimard, 1966, pp 237-250.

يا حجارًا خَوَّافَتِ اللَّونُ في لَبَنًا،

قُصِّي كِتَابَ عَهْدِ نَفْسِي⁽¹⁰⁹⁾

حَدَّثَنِي حَدَّثَنِي! فَمَي لَوْنِكَ النَّاحِلِ

أَطْيَافُ جَيْشِنَا الْمَنْصُورِ⁽¹¹⁰⁾

ولا يتردّد الشاعر بعد هذا التّداء في التعبير عن مشاعره الخاصّة وأحاسيسه

أمام هذه الأحجار:

أنا ما دُسْتُ مرّةً حجرًا منك

و لم أنقض لِذِكْرِي الأميرِ⁽¹¹¹⁾

إنّ 'أنا' الشاعر - وهي الجهة المتكلّمة - الّتي تُهيّجن على هذه القصيدة الملحميّة مُحدّدةً مفاصلها الاستراتيجيّة، تبدو وكأنّها تُدخِل هذه القِصّة التاريخيّة الموضوعيّة في رؤية ذاتيّة صادرة عن خطاب الشاعر-الرّاي، مطلقّة تأويلًا شخصيًّا بحثًا لهذه القِصّة. يتبيّن لنا ذلك أيضًا في البيت الأوّل، 'يا أندفاع الأمواج'، المستعاد في الختام في الأبيات الّتي يدعو فيها الشّاعر الأحجارَ إلى أن تُروِي ('قصي'، 'حدّثي') وبخاصّة في البيت الّذي ييوح فيه بأنّه 'أنْتفض لِذِكْرِي الأمير'، كلّما 'داس حجرًا [منه]'. في جميع هذه الأبيات تظهر صور الطّبيعة 'الكلّيّة المعرفة' لمن يريد قراءة التّاريخ ليس من خلال الوثائق 'الفانيّة' بل - كما يفعل الشّاعر - في الطّبيعة الخالدة الّتي تحفظ حيّة ذكريات العظماء.

(109) 'كما الأعمدة'، قصيدة 'فخر الدين'، ص 26.

(110) المرجع نفسه، ص 27.

(111) المرجع نفسه، ص 27.

وحتى عندما يستبعد عقل "الأنا"، وتكون الحكاية بصيغة الغائب⁽¹¹²⁾، فإنَّ الصُّورَ التي "تُزَيِّن" كلَّ حدث وفعل تبين، عبر الشحنة العاطفية التي تُحملها، "ذاتية" الخطاب:

داسَ في أرضه الأمير، فراح
الجَبَلُ المَيِّتُ في ثياب النُّشُورِ،
وسرَّت رِغْصَةً يَلْبَنانَ هَرَّتْ
من دُرى أَرزِهِ إلى صَخْرِ صُورِ:
أُمَّةٌ تسترُّ مَجْدًا سَلِيًّا،
وأَمِيرٌ يَلْهُو مع المَقْدُورِ⁽¹¹³⁾

كما في كُلِّ قِصَّة، نلاحظ هنا تعليقًا للسرد الإحالي، فالمقطع الوحيد الذي يروي حَدَثًا هو: "داسَ في أرضه الأمير"، أمَّا كلُّ الباقي فهو مجرد وصف. غير أنَّ هذا الوصف بعيد من "الهوميرية" (نسبة إلى هوميروس ووصفه بِرَّةَ الحرب التي ارتداها "أخيل"، مثلاً)⁽¹¹⁴⁾ وهو ليس واقعياً قط، بل يصف "ما تحت الواقع" ويعمل على الانتقال من الحقيقي إلى "الغرائبي".

أكثر من ذلك، نلاحظ في هذا الوصف مفعولاً رَجْعِيًّا لِكُونِهِ يحوِّل الحدث الواقعي الوحيد، "الأمير يَدُوس في أرضه"، إلى حَدَثٍ عجائبي. ويَتِمُّ إبرازُ الشحنة كُلِّما أبتعد عن الواقع. إنَّ صَوَرَ "الجبل المَيِّت" الذي يحيا من جديد، و"الرَّعْصَة" التي تُصِيب الأُمَّةَ جَمْعاءَ، والأُمَّة التي تُطالِب بِمَجْدِها السَّليب،

Emile Benveniste, op. cit.

(112)

(113) "كما الأعمدة"، قصيدة "فقر الدين..."، ص 26.

(114) Gérard Genette, *Figures III*, "Discours du Récit", l'introduction concernant le concept "Récit", op. cit., et Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau Roman*, "De Natura Fictionis" pp. 37-38, Seuil, Coll. Tel Quel, Paris, 1971.

والأمير الذي يَلْعَبُ مع القدر، كلُّ هذه الصُّور تسهّل الانتقال من الواقعي إلى العجائبي، متيحةً فهم الدلالة "الكُونِيَّة" لفعل حقيقي من خلال رؤية عجائبيّة. وتعود هذه القراءة "الرؤيويّة" إلى الرّاي-الشاعر الذي يتدخّل باستمرار بين سطور الواقع - وكذلك بين سطور النّص - ليُعَبِّر عن مشاعره الخاصّة.

ويتمّ الانتقال بشكلٍ محكم، فهو يبدأ بِـ"الأمير" الذي يضع رجله على أراضيه، وتنتهي بِـ"أمير" يلعب مع القدر. هذا المُرور من المعرّف إلى التّكرار، من الفعل الواقعي المادّي إلى الفعل المُجرّد-العجائبي، تحمّله التّحوّلات الحاصلة في الجزء الدّاخلي من المقطع: وهذه التّحوّلات لا تُصيب فقط الجبال والأرض والأمة بل تُصيب أيضًا الأمير الذي يتحوّل من شخصيّة يحلّها المكان والزّمان - ممّا يُسوّغ استعمال "ال" التعريف - إلى كائن خارج عن المألوف يلعب ويلهو مع القدر، ويتعبّر آخرَ مع الزّمان والمكان.

تُبنى قصيدة "فخر الدّين الثّاني" بأكملها على هذا التّوحد من الاستطرادات التي تتدخّل فيها رؤية الرّاي-الشاعر كي تُحوّل حدثًا تاريخيًا، سواءً أكان مُهمًا أم لم يكن، وظروفه إلى ذريعة - ألا تنطلق كل قصيدة من ذريعة ما ؟ - أو إلهام يُفضي إلى قصيدة وقطعة فنيّة. هكذا يتوصّل الشاعر إلى السيطرة على المناسبة والعالم وَفَقًا لحاجات إلهامه بدل أن تسيطر عليه هذه العوامل.

أما في "عُنَيْتُ مَكَّة"، فيُنهي سعيد عقل قصيدته بصورتَي الورد والجمال، وهما موضوعان مألوفان في شعره الغنائي. هكذا تُفِلّت هذه القصيدة من الطّروف الخارجة عنها لتكون تعبيرًا عن المشاعر التي تعتمل في داخل الشّاعر، وتعيد رَبطها بمواضيع الشّعريّة العامّة:

الأرض ربي، وردةٌ وعِدَت
بك أنت تعطف، فأزوي مَوْغودا.

وجمال وجهك لا يزال رجا
يرجى، وكل سواه مرؤودا⁽¹¹⁵⁾

إن البيت الأول الذي انطلق من تشبيه (الأرض وردة) يتطور عبر استعارة تنتظر فيها الوردة وعد الرب بقطفها. لكن جمال البيت يكمن في استعمال الفعلين المتتاليين، "أنت تقطف، فارو"، (قطف - ارتواء - ري - رضى)، اللذين يدلان على لحظتين من حياة الوردة (وكل نبتة)، ريثما وقطافها، وترد اللحظتان بترتيب مقلوب / قطف -- < ري / مما يعكس العلاقة السببية الطبيعية: ري -- < قطف. هكذا يمكن أن يكون قطف الوردة من قبل الرب ريثا بالنسبة إليها. ويمكن تأويل هذا المقطع بطريقتين، فإذا كانت الوردة (المشبه به) مفعولاً لفعلين عندئذ يمكن اعتماد الدلالة المجازية لفعل "فارو" وهي "إرضاء" من وعد بشيء. أما إذا اعتبرنا أن المفعول هو "الأرض" (المشبه)، ففي هذه الحالة يؤخذ بعين الاعتبار المعنى المعجمي لفعل "فارو" أي "ري الأرض... أو تعبيراً يلعب على "الحَي" و"الجامد" في آن معاً: "ارتواء" الأرض والوردة.

إن الثغني بمكة بالنسبة إلى مسيحي يتطلب تجاوزاً للفوارق الدينية والطقوسية إلخ... ومن أجل ذلك، يرى سعيد عقل في كل صلاة مرفوعة إلى الله فعلاً إنسانياً أصيلاً يلتزم هو به، متعالياً عن الاختلافات. وهنا يتدخل الـ "أنا" لمنح هذا الفعل المحدد بُعداً كونياً.

أنا أينما صلي الأنام رأث
عيني السماء تفتحت جودا⁽¹¹⁶⁾

(115) "كما الأعمدة"، قصيدة "غيت مكة"، ص 102.

(116) "كما الأعمدة"، قصيدة "غيت مكة"، ص 101.

إن "فعل الإيمان" هذا الذي يتمي عميقًا إلى فكر روستو⁽¹¹⁷⁾ يسمح لسعيد عقل بتجاوز التّعصّب الديني والتّواصل مع كلّ تجربة إنسانية دينيّة ومدّ اليد إلى الآخرين من دون اعتبار للفوارق. ليست "الصّور" هنا عنصرًا تزينيًا يقدر ما هي أسلوب شخصي لا بل شعريّ للالتزام بتجربة الآخرين الدّينية وجعلها خاصّة به.

2. كتاب الورد

يمهّد "كتاب الورد"، بقصائده المختزلة للغاية، لـ "الخُماسيّات". في عام 1972، لدى صدور هذا الدّيوان في طبعته الأولى، كان لبنان كما العالم العربيّ يعيش عصر الشعر الحرّ الذي كان أدونيس، ولا يزال، ممثله الأبرز. وقد أراد سعيد عقل تحدّي جيل الشعراء الشّباب من خلال تأليفه لـ "كتاب الورد" الذي يؤكّد - بالنسبة إلينا على الأقل - أن التّخلّي عن الشعر المنظوم وتبني النثر - والعكس صحيح - ليس سببًا كافيًا لإحداث تغيير في الرؤية والمضمون والتّصوّر. ففي نشره كما في شعره، يبقى سعيد عقل وفيا لنفسه وللجيل الذي يمثله، ولا ريب أنّه أحد أكبر الشعراء الغنائيين في منتصف هذا القرن. ويمكن أن نعتبر "كتاب الورد" - والعنوان لا يخلو من بلاغة في دلالة الغنائيّة - المُعادِل العربيّ لـ "Spleen de Paris" لبودلير. لكن مسافة كبيرة تبعده عمّا مثّله "إشراقات" رامبو أو "فصل في الجحيم"، وعن شعر القرن العشرين الذي قلب مقاييس الكتابة الشعريّة. لا نقصد بهذه الملاحظة انتقاد الشّاعر بقدر ما نرّمي إلى تحديد موقعه في حركة الشعر العربيّ.

في "كتاب الورد" هذا يرسم الشّاعر، كما في دواوينه الأخرى، مختلف حركات "روحه العاشقة"، مع فارق أنّه يتوقّف في هذا الكتاب، بشكل أدقّ

J. J. Rousseau, *L'Emile*, "Profession de foi du vicaire Savoyard", Livre IV; Les (117) Confessions, livre sixième; *Les rêveries du promeneur solitaire*, Troisième Promenade.

عند تفاصيل - التفاصيل المُبلّغة - هذا الشعور واضحاً إياه تحت عَدَسَةِ وَجْهِهِ. فالشُّكل الدقيق والمختزل لهذه القصائد يتناسب تماماً مع مشاعر تُؤلِّدُ كَوْنُضَةً من خِلَالِ تَهْدِيدة، يريد الشَّاعر أن "يستوقفها" في بيتٍ أو بضع جُمَلٍ. في هذا النُّوع من "النثر الشعري" تكون الصُّورة هي الأسلوب الأكثر ملاءمة لالتقاط الجوهر العميق لِلْحَفْظَةِ أَلَمٍ. فيتواصل التَّمَاثُلُ الذي اعتدنا عليه، وَيُخَضَّرُ التَّوَافُقُ بين الكائن والكُون، وتستمرُّ مشاركة عناصر الطَّبِيعَةِ والكَوْنِ في أمور البشر، ولكن من دون أن نرى في الكتاب أثراً لـ "الإعادة"، ذلك أن عبقريَّة سعيد عقل تخبِّي دائماً ما هو غريب وفريد.

يتألَّف "الكتاب" من ثلاثة أجزاء، "عَصَةُ النَّاي"، "هُمُومُ الْوَرْدَةِ"، "عهد الوردَةِ الملتقَّة على النَّاي"، وَيُكْشِفُ عن بنية سرديَّة واضحة غابت في الدَّواوين الأخرى. ترمز النَّاي هنا إلى الذَّكر الذي يُمَثِّلُ العاشق فيما تمثِّلُ الوردَةُ العاشِقة. فالعاشِقان اللَّذان افترقا في البداية واكتفيا بخطاب غَرَامِيٍّ متحفَّظٍ وعلى مسافة (الجزآن الأوَّلان مكرَّسان تَباعاً لخطاب كلٍّ من العاشِقيْن) يلتقيان في الجُزء الثَّالث في جِوارِ غَرَامِيٍّ متبادل. ويسهل علينا مقارنة الجزء الثَّاني من "كتاب الورد" بِـ "قصائد من دفترها". أمَّا الجزء الأوَّل منه، فَيُواصلُ الفِئائيَّة الشَّخصيَّة للشَّاعر كما في الدَّواوين الأخرى. وَنَحْمِلُ الجُزء الثَّالث من "كتاب الورد"، بعض الجِلَّة عَبرَ هيمنة الشُّكل الجِواريِّ.

تعتمد المقطوعات في الجزء الأوَّل (العاشق) والثاني (العاشِقة) البنية نفسها: فعلى أساس معطى واقعيٍّ (سَرْدِيٍّ) يُبنى فضاء متخيَّل، تأمُّليٍّ وشِعْريٍّ. ويصبح مجرَّد حدث أو حركة، مادَّة لِتَحْلِيْقِ الخيال ولرؤية عجابيَّة تُؤدِّي إلى اتِّساع دلالتها وتعميقها. ومثالاً على هذه البنية، هذه القطعة من النثر الشعري:

- عَشِيَّة أَمْسٍ، يا حبيتي، رافقتُ صديقاً في زيارته لخائطة...

- أَعْجِبْتُ بِقُسْتَانٍ...

- أَبْتُ إِلَّا أَنْ تُهْدِينِي...

- ها هو قد نام عندي... بانتظار أن يطلّع الصُّبْحُ، فأبعثَ به إليك ...
 - أفلقني طوال الليل...
 - خُيِّلَ إليّ، لَوْفَرَةٍ ما هو جميل، أنك أنتَ في داخله...
 - غُرْتُ...
 - وأحياناً، مرّ بيالي، في ذاك الليل، أن أمرّقه من فتحة صدرٍ إلى ذئبل...
 وتُشرِّقُ الشَّمْسُ...⁽¹¹⁸⁾

يمكننا أن نقسم هذا المقطع السّرديّ إلى قسمين:

1. قصّة (من البداية إلى "أفلقني طوال الليل")

2. رؤيا عجائبيّة (من "خُيِّلَ إليّ" حتّى النهاية).

في القسم السّرديّ، أي "القصّة"، نجد العناصر الأساسيّة لبنية سرديّة: زيارة --> لقاء--> تملُّك شيء ما⁽¹¹⁹⁾؛ أمّا القسم الثّاني، أي الـ"رؤيا"، الذي يبدأ مع فعل "خُيِّلَ" فهو يُبيّن بوضوح الطّابع الخياليّ للمقطع ولاسيّما أنّ الفعل نفسه مشتقٌّ من مصدر يَخْمِلُ، إلى معنى "الخيال"، معنى "الطّيف". لكنّ في هذا المقطع نفسه، لا تغيب العلاقات السّرديّة التّعاقبيّة، بل نلاحظ تطوُّراً للأحداث، انطلاقاً من "خُيِّلَ إليّ"--> "غرْتُ"--> "مرّ بيالي... أن أمرّقه --> "وتُشرِّقُ الشَّمْسُ". على العكس من ذلك، يَتِمُّ التّحضير لـ"الرؤيا" الخياليّة أصلاً في القسم السّرديّ، "القصّة"، مع فعل "أفلقني" الذي يَخْمِلُ في اللّغة دلالتين: "الأرقّ" - دلالة شديدة التّحديد تُفضّل استبعادها - و"الاضطراب" أو "القلَق". ولأنّ المعنى المُعْجَبيّ الأوّل نفسيّ جدّاً، فقد وقع

(118) "كتاب الودد"، ص 41.

Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, seuil, points, 1970.

(119)

إن الوظائف التي حدّتها بروب موجودة بشكل واضح، وبخاصة وظيفة "الإزاحة" (الزيارة ثم العودة في قصيدة النثر المذكورة).

اختيارنا على "القلق" الذي يعبر عن المعنى المُنْجَمِي لِـ"أرق" والدلالة المجازية المُتَلَفَة لِـ"اضطراب".

يعمل القسم المتخيل بأكمله ليُقْضَى إلى الاستعارة الأخيرة "وتُسْرِقُ الشَّمْسُ" التي تَلْعَبُ على المدلول المُنْجَمِي (شروق الشمس)، أي النهار الذي سيحرره من قلق هذه الليلة المضطربة التي لم يعرف فيها طعم النوم، والدلالة المجازية / الشَّمْسُ = الحبيبة / الاستعارية: فَيَمْزِقُ الثَّوبَ، تخرج الحبيبة كأنها الشَّمْسُ التي تنشر النور والألق.

وسواءً أتعلق الأمر بالشعر أم بالسرد، فالموضوع نفسه يُستعاد دائماً، موضوع رمزي حيث تعيد عناصر الطبيعة والكون إنتاج حياة الكائنات في توفها إلى اللقاء الغرامي.

في القسم الثاني من الديوان، "هُنُوم الورد"، لا تتغير بنية "مقطوعة الشر الشعري" على الرغم من تبديل المتكلم (يجري الشعر على لسان الحبيبة)، بل تقوم على مُغْطَى واقعي تنبثق منه رؤيا خيالية، محوالة هذا المُغْطَى الواقعي إلى صورة كونيّة:

على ذراعك، يا حبيبي، عشتُ بضعة من ليل.

إنها لعمري،

غداً إن أنا أفلت من الحلم، أركض أنت وراء الزهور والفراير...

ولنلمني...

أكون قد صرّث الشذا بين وردة... ورقّة الجناح من فراشة...⁽¹²⁰⁾

على أثر ليلة قضتها على ذراع الحبيب (المُغْطَى الواقعي) والبهجة التي شعرت بها، تتحوّل العاشقة (الرؤيا الخيالية) إلى عطر وزد ورقّة جناح فراشة.

(120) "كتاب الورد"، ص 107.

وهي إذ تصبح أثيرية كعطر، منفلة وحساسة كقراشة، تُجبر العاشق الذي احتضنها طوال ليلة، على مواصلة طريقه إلى ما يتعدّر بلوغه.

أمّا القسم الثالث الذي يروي بشكل جوّاري لقاء العاشقين، فيتواصل وفقاً للبنية نفسها ويُطوّر الموضوع نفسه: البحث عما لا يُمكن إدراكه:

- هذا الصّباح، قبل أن أولد من جديد في حُبّك، حلّمتُ أنني نسيّتك، ولم تبقَ قسماث وجهك منخوتة إلا في نداء. هل تفكّ لي هذا الحلم؟
- هذا يعني أنني صرّتُ، يا حبيبتي، قُبلة طائرة... وأنت ستلتقطينها، اليوم، كما فراشة بِشبكة⁽¹²¹⁾

وفقاً لترسيمة "حقيقة -- حلم"، توسّع مقطوعة النشر الشعري الأحاسيس وتحوّلها إلى حلم، إلى صورة. والقسمات التي لا تبقى منخوتة إلا في نداء أو على شكل نداء، تُوحى بالأثيرية بل بالروحانية. كما تُسهّم الصورة في إبراز التّعارض بين المادّي (المنحوت) وغير المادّي (نداء) من خلال التّقائهما. ويأتي جواب العاشق لتأكيد فكرة اللّامادّي في صورة "القُبلة الطّائرة". لكن اللّعبة تبرز في تكملة المقطع وبخاصّة في "وأنت ستلتقطينها، اليوم، كما فراشة بِشبكة".

يُكمّنُ غنى الصورة، التي تقوم على التّشبيه الإضماري، في العلاقات التبادلية بين المُشبّه والمُشبّه به.

ستلتقطينها، اليوم

كما

(تلتقط) قراشة بشبكة

* إن ضمير (ها) يحلّ مكان الاسم المتبوع بصفته (قُبلة طائرة).

(121) كتاب الورد، ص 157.

فالعنصر الذي سمح بالتماثل بين "قبلة طائرة" و"فراشة"، هو صفة "طائرة" في المشبه. هكذا ينتقل إلى الفراشة عنصرٌ مجاوزٌ لها وخاص بها يسمح بإنشاء التشبيه وتوليدِه.

تكمُن فُرادة الصُّورة أيضًا، في استعمال فعلٍ "تلتقطين"، على المستويين الدلالي والتركيبِي.

دلاليًا: كان سعيد عقل قد عوّدنا على استعمال فعلٍ "قَطَفَ" في الحقل الدلالي الخاصّ بالأزهار حيث كانت "القبلة" تُشَبَّه غالبًا بـ"الوردة" أو "الزُّهرة" التي نَقِطُفُها. هُنا، يخلق استعمال فعلٍ "يلتقط" لمشبه "قبلة" حقلًا دلاليًا أثيرِيًا، خَفِيفًا، عابِرًا (لأنَّ معنى "التقط" هو الإمساك بشيء يُفْلِت، يُطِير...). يسمح بالاستعارة النَّعتِيَّة "طائرة" التي بدورها تسمح بتشبيه القُبلة بالفراشة التي من ميزاتِها، كما أسلفنا، فعل "الطَّيران".

تركيبِيًا: كان من الممكن أن يعطي هذا التشبيه الذي حذف منه الفعل، صورةً عاديَّةً لو لم يتنبه سعيد عقل إلى إعراب اسم /فراشة/ مستخدمًا /فراشة/، وجاعلاً من الكلمة نائب فاعل لفعلٍ مجهول. والأُ لأتت الجملة بالصيغة التالية:

ستلتقطينها اليوم

كما

(تلتقطين) فراشةً بشبكة

غير أنَّ إعراب الكلمة بالعربية توجَّه المعنى نحو تفسير واحد وبخيار نحويٍّ واحد ألا وهو صيغة المجهول.

كان في وسع الشاعر أن يختار الإبهام لو أنَّه لم يحدّد هو نفسه الإعراب، تاركًا للقارئ الحرِّيَّة في قراءة "فراشة" أو "فراشة"، كما كان بإمكانه أن يختار النُّصب () جاعلاً من فراشة مفعولاً به في جملة فعلها محذوف ("تلتقطين")

لا المجهول ('تُلْتَقِطُ') فتكون المحبوبة فاعلاً للفعلين الصّريح والمُضْمَر في آنٍ معاً.

لقد بحثنا هذه المسألة لِنُبْرِهِنَ أَنَّ الانتقال من المعلوم إلى المجهول يَحْوِلُ العديد من الدلالات الفنيّة. ففي صيغة المجهول، لا نجد فقط مقارنة بين "القُبلة الطّائرة" و"الْفَرَاشة" بل بين فعل "التقاط القبلة الطّائرة" و"التقاط الفَرَاشة" وبالتالي توسيعاً للحقول الدلاليّة والتّحويليّة لهذا التّشبيه الذي يحوي ويشتمل على الفاعل والمفعول. بالإضافة إلى ذلك، تُشَبّه المحبوبة (التي عليها أن تُبَاشِر لهذا البحث) لا بنفسها - كما قد توحى البنية المعلومّة - بل بأخرين يُمارسون هذا الفعل على أشياء أخرى. وبالتالي يخضع المشبّه به أيضاً لتوسيع في حقله الدلاليّ عَبْرَ تدخّل فئة أخرى من النّاس. هكذا يشبّه فعل "التقاط الفَرَاشة" بـ "جميع الذين يلتقطون الفَرَاشات". إنّ غنى الصّورة يكمن في "التوسيع" الذي يُجْريه المُشَبّه به في صيغته المجهولة.

كان في وسع الشّاعر أن يتوقّف عند "فَرَاشة" من دون أن يحدّد الجارّ والمجرور، "شبكة"، أي الوسيلة التي تُلْتَقِطُ بها الفَرَاشة. إنّ الجارّ والمجرور يَمْلِكَان في بنية التّشبيه معنىً معجمياً (يُحِيلُ إلى فَرَاشة) ودلالةً مجازيّةً (تُحِيلُ إلى قُبلة طائرة). ولا شكّ في أنّ الصّورة تكتسب غناها على صعيد الدلالة المجازيّة. إنّ الجار والمجرور، على الرّغم من ارتباطهما بـ "فَرَاشة"، يُغْنِيَان، عَبْرَ علاقة التّشابه، المشبّه ("القُبلة الطّائرة") الذي ينتمي إلى "خطاب العشق". وفي لغة العشق، وخاصة في العاميّة اللّبنانية، تعني عبارة "شَبَكَ" شَخْصاً "بالْحُبِّ"، أي أوقعه في جِبَائِلِ الحُبِّ. هكذا فإنّ العاشق، على الرّغم من تَحْوِله إلى كائن أُيْيرِي كـ "القُبلة الطّائرة"، يتوقّع أن يقع في "شباك الحُبِّ"، أي أنّه يستعدّ، ومن دون مُقاومة، لاستقبال "شبكة الحُبِّ" التي سترميها إليه الحبيبة.

ونَجْزِمُ ختاماً، أنّ "كتاب الورد" يتابع على صعيد اللغة الشّعريّة والإلهام والصّور المواضيع "السعqliّة" نفسها، وأنّ انتقاله إلى النثر لم يُشَكِّلْ بَتّاً،

انقلاباً أو ثورة في كتابته الشعرية. وبما أن التغيير لم يُصَبِّبْ إلا المستوى الشكليّ المحض، ظلَّ التصوُّر الشعري هو نفسه.

3. الخماسيات

في هذه القصائد الصغيرة ذات الشكل الثابت والتي تدور حول الموضوعات نفسها التي سبق أن صادفناها في دواوين أخرى، نرى الشاعر، بعد أن خَبَرَ الحياة ونضج، يميل إلى إخصاب موضوعاته بالحكمة والتأمل، فتحوّل القصائد إلى "حِكم" حقيقة فائقة البلاغة. ما نَوَدُّ إبرازه هو هذا الجانب التأملّي و"الحكمي" لأنه يشكّل بنظرنا الإضافة التي تُميّز "الخماسيات" عن الدواوين الأخرى وتبرّر اعتماد شكلها المختزل.

يكتسب الفخر - وهو موضوع عَرَفَهُ الْعَرَبُ قَبْلَ الرُّومَنِيَّيْنِ الأوروپيَّيْنِ - الذي طبع شعر سعيد عقل كُلُّهُ، صفةً أكثرَ طلاوةً في الخماسيات، وأكثرَ تناقلًا بين الشاعر والشعر.

يهواني الشعرُ وأهواءُ

أنا يرى غُرَّارتي قَفْرا

فيتهاوى فَوْقَهَا سِخرا

ومرّة تُفَرِّغُ كَفَّاهُ

يَعْمِزُنِي أغدو أنا الشعرُ.

تزخر هذه الأبيات بالاستعارات التي تقوم بوظيفة تشخيص الشعر بِقَدْر ما تحوّل الشاعر نفسه إلى شعر. يتوصّل الشاعر، في هذه الأشطر القليلة، إلى رواية مأساته كاملة: قدرته الإبداعية وعجزه عنها، شَغَفَه بهذا الكائن المُجَرَّد الذي هو الشعر، اللحظة المنتظرة والهاوية التي يذوب فيها بشعره ليُضْبَحَ وإياه كياناً واحداً لا يتجزأ.

وفي إطار هذه الرؤية نفسها لعلاقته بالشعر، يدفعه الفخر إلى إضفاء صفة إلهية على شعره.

ذات ضحى من أزل
و كفه لم تزل
تنت بض الجبابة
كنت فكان الغزل
وكان شعر إله

هنا، أيضًا، يأتي التحوّل لبيع الحياة في الكيانات الجامدة (الضحى، الكفت...)، وهو الإطار الذي يولد فيه شعره المطبوع بهذا الأزل. ويخلق تكرار "كنت فكان... وكان" الانطباع بتزامن وجود الشاعر ووجود شعره، وأيضًا وجود نوع شعري هو "الغزل". هذا التزامن الذي يعززه التقارب التركيبي، "كنت فكان"، وحرف "ف" الذي يدخل فكرة السببية، يجعل من الشاعر خالقًا فعليًا لنوع "الغزل". ولكي يكون هذا الوجود (وجود الشاعر وشعره) على صورة اللحظة التي خلق فيها، يجب أن يكون "شعر إله". إن اختيار بنية الإضافة بدلًا من ياء النسبة ("شعر إلهي") جاء بليغًا من قبل الشاعر الذي يريد أن يحتكر لوجوده الصفة الإلهية. هذا التوق إلى المساواة بالله هو ميل رومانيقي قديم ولد مع روتو بشكل خاص. يُعطي سعيد عقل، ممثّل الرومانسية "الشكلانية" بحسب أدونيس⁽¹²²⁾، لهذا الميل قوة أندفاعه. هكذا يظهر، وفيما يكتمل فعل الخلق، شاعر-إله يود بشعره الغزلي إتمام هذا الإبداع الكوني⁽¹²³⁾.

(122) أدونيس، "مقدمة..."، م.س...، ص 91-97.

(123) انظر أطروحتنا Said Aql, poète et penseur.

Université Jean Moulin, Lyon III, 1979, "Les thèmes théologiques", pp. 225-243.

وليس موضوع الفخر دائماً التجربة الشعريّة بذاتها بل يتجاوزها ليشمل
التجربة الإنسانية العاطفية.

معي قبلة تُشتهى
معي الحب، شمساً شتات
أورّعني كِهبات
كأنّي أنا المُنتهى
أشدُّ إليّ الجِهات

في هذه "الحماسيّة"، تقوم الاستعارة أيضاً بالتأسيس لوَحدانيّة كيانه
العاشق. والقصيدة التي تبدأ باستعارة (حب = شمس شتات) تتضمّن تشبيهاً يُعيدُ
إنتاج صورة الشتات: "أورّعني كِهبات"، "كأنّي أنا المنتهى...". لكنّ هذين
البيتين (الثالث والرابع) اللذان يشتملان على التشبيه، يُقيمان مع البيتين
المُحيطين (الثاني والخامس) علاقات مجازيّة. إذا كان بيت "أورّعني كِهبات"
يُعيد، كما ذكرنا، إنتاج صورة تشتت الشمس المعبر عنها في البيت الثاني، فإن
بيت "كأنّي أنا المُنتهى" يتوسّع في البيت الخامس، "أشدُّ إليّ الجِهات"
فتصبح استعارة مغزولة (Métaphore filée).

هكذا، ومن وراء الاستعارات والتشابه، تولّد صورة تباينيّة فائقة الجمال
بين "التشتت" من ناحية و"الانجذاب" من ناحية أخرى. فيُصبح الشاعر العاشق
الذي تمثله حركة متناقضة توسّع/انحسار نقطة ألتقاء هذه التقاطعات
والاختلافات، ونقطة انطلاق وعودة كلّ الأشياء. لم تَلَقْ "مَرَكزِيّة الأنا"
الرومنطقيّة تعبيراً أفضل منه، لكنّ هذه الأنا المتفاخرة والمتكبّرة والتّرجيّة
تعرف أيضاً، كيف تتواضع أمام الله، مصدر إلهامها ووجودها.

إمسخ عليها جَنهتي بالسنى
رَيِّي وَلَيخُنْ عليها بهاك

كما على شاذيو يَحْنُو الأراك
شَقِيتُ؟ لا عَلَيَّ، سُكْرِي أنا
بأنك الله وأني أراك.

يحمل فعل "إمسح" في البيت الأول معنى "الدفن" ومنه يُشتقُ أَسْمُ المسيح أي الَّذي "يمسح" الخطايا. ويقوم التشبيه في البيتين الثاني والثالث بِخَلْقِ عَلاَقَةِ المُحاكاة بين العُصفُور الَّذي يَشْدُو على الشَّجر والشَّاعر الَّذي ينشد الله. غَيَّرَ أَنَّ هذه الصُّورة تذكِّرنا بـ "المُراسلات" العُمُودِيَّة البودليريَّة حيث العالم الأرضي يُجِيلُ رَمَزِيًّا إلى العالم الماورائي المثالي. ويلتجِئُ بالبيت الرابع بشكل غير مُباشر، ويُفَضِّلُ عبارة "شَقِيتُ"، البيت الأول وخاصة فعل "إمسح" ذلك أن هذا "المَسْح" الإلهي يَزِمِي لِتَخْلِيصِ البشر من شَقائِهِم. يحتمل عقل، بصفته مسيحيًا مؤمنًا، شقاءه لأنَّ سعادته تكمن في اقتناعه بأنَّ الله موجود وِراءه. لكن فِعْلَ "رَأَى" يَحْمِلُ هنا معنىً مِيتافيزيقيًّا يذكِّرنا بِرُؤُوسٍ أيضًا: رؤية الخالق من خلال الجَمال، ورُؤُوعَةِ الخَلْق. أمَّا كلمة /سُكْرِي/ ونظرًا لحقلها الدَّلالي، فهي تحمل معنى "السُّكر" الرُّوحي والانتشاء أمام الله. وعلى الرُغم من هذا التَّواضع أمام الكائن الأعلى، تتأكَّد "أنا" الشَّاعر في تجربة فَرْدِيَّة وفريدة. ففي تَوَقُّوهِ إلى مُلاقاةِ الله والامتلاء به، يَنْزِعُ الشَّاعر إلى الفناء:

لفتة لي منك تُبْنِي
فَوْقَ ما اللَّيْلُ حَكَى
فوق ما الحبُّ شكا
رَبِّ، أَفَرُغَنِي مِنِّي
أنا، وأملأني بِكَ.

يستوحى عقل البيتين الأخيرين من المسيحية سواء أكان ذلك على مستوى الصُّورة أم المفردات. إنَّ سِرَّ القُرْبان لدى المسيحيين يحقِّق العمليَّة المُزدوجة

وهي الامتلاء بالمسيح-الإله وإفراغ النفس من صفاتِ البَشَر (عَبَر الاعتراف). إلا أنَّ اللَّفْتَةَ الإِلَهِيَّةَ الْمُرتَجَاةَ هِيَ بِالضَّبْطِ "النَّعْمَةُ" الَّتِي يَنْتَظَرُهَا أَيُّ مُؤْمِنٍ مِنْ خَالِقِهِ. تَبْقَى صُورَتَا "الليل" و"الحُب" اللَّتَانِ يَسْمَحُ تَمَازُجُهُمَا عَلَى الصَّعِيدِ التَّرَكِيبِيِّ بِفَهْمٍ دَلَالَتُهُمَا بِالنَّسْبَةِ إِلَى مَا يُمَكِّنُ لِهَذِهِ "الِّلْفَتَةَ الإِلَهِيَّةَ" أَنْ تَبْنِيَهُ عَلَى مَا "يُحْكِيهِ" الأوَّلُ، وَيَشْكُو مِنْهُ الآخَرُ. فِي إِطَارِ الْحَقْلِ الدَّلَالِيِّ الدِّينِيِّ الَّذِي يُؤَسِّسُ لِفِكْرَةِ النَّعْمَةِ وَالتَّقَرُّبِ الإِلَهِيِّينَ، (سِرَّانِ كَبِيرَانِ مِنْ أَسْرَارِ الدِّينِ الْمَسِيحِيِّ)، يُحِيلُ "الليل" و"الحُب" بِشَكْلِ تَعَارُضِيٍّ إِلَى "الإنساني": فَالَّلَّيْلُ يُحِيلُ إِلَى الْعَمَةِ وَالظُّلْمَةِ، إِلَى الْجَهْلِ وَالْعَدَمِ اللَّذِينَ يَتَخَبَّطُ فِيهِمَا الْإِنْسَانُ، فِيمَا "الحُب"، وَهُوَ مِنْ بَقَايَا الإِلَهِيِّ فِينَا، لَا يَمْلِكُ إِلَّا أَنْ يَشْكُو إِزَاءَ بؤْسِ الْحَالِ الْإِنْسَانِيَّةِ. وَعَلَى هَذَا الْجَهْلِ وَهَذِهِ الشَّكْوَى الْإِنْسَانِيَّةِ، يَسْتَطِيعُ اللَّهُ بِـ"نَعْمَتِهِ" أَنْ يَبْنِيَ شَيْئًا "رَاسَخًا" وَخَالِدًا. يَكْتَسِبُ هَذَا الْفِعْلُ عَبْرَ قِيَمَتِهِ الدَّلَالِيَّةِ (الْبِنَاءِ - الرُّسُوخِ) وَاسْتِعْمَالِهِ اللَّأْزِمَ دَلَالَةً أَوْسَعُ وَأَكْثَرُ تَجْرِيدًا وَإِطْلَاقًا عَلَى غِرَارِ صُورَةِ "الْبَانِي" الَّذِي هُوَ اللَّهُ⁽¹²⁴⁾.

بِذَلِكَ يَتَوَصَّلُ الشَّاعِرُ، فِي آيَاتٍ قَلِيلَةٍ إِلَى تَلْخِيسِ الْمَاسَاةِ الْكَامِلَةِ لِكُلِّ مُؤْمِنٍ، وَتَجْرِبَتِهِ الْإِيمَانِيَّةِ.

عَبَّرَ أَنَّ الثَّائِبِ الْأَبْيَقُورِيِّ لِعُمَرِ الْحَيَامِ الَّذِي تَقْتَرِبُ رُبَاعِيَّاتُهُ - وَلَوْ اقْتَصَرَ ذَلِكَ عَلَى الشَّكْلِ - مِنْ "خُمَاسِيَّاتٍ" سَعِيدِ عَقْلٍ، يَظْهَرُ فِي بَعْضِ الْخُمَاسِيَّاتِ حَيْثُ يَأْخُذُ الْجَوَارُ مَعَ اللَّهِ شَكْلَ قَرْنٍ كَاسَيْنِ:

الَّلَّيْلُ زَهْرُ آسٍ

رَبِّ، أَشْرَبَ الْهَنَاءِ

مَعِي كَبْعُضٍ نَاسٍ

(124) هَذَا التَّأْوِيلُ الْأَهْوَتِيّ مُسْتَوْحَى مِنْ تَصَوُّرِ سَعِيدِ عَقْلِ الْأَهْوَتِي الَّذِي عَالِجْنَاهُ فِي أَطْرُوحَتَا،

وَأَنْدَقْ بِي أَنَا

كَاسٌ وَأَنْتَ كَاسٌ

هذه الصورة الأبيقورية لِرَبِّ نديم في ليلة سكر يَشْرَبَانِ فيها الهناء، ليس فيها أي نجاسة، بل هي تعبّر عن رَغْبَةٍ في التَّقَرُّبِ من الله قُرْبًا مَكَانِيًّا وكذلك رُوحِيًّا. فعلى الرغم من استعادته للموضوعات "التَّوَابِيَّةِ" و"الْحَيَاةِيَّةِ" (شاعران كبيران تَقَنُّيَا بِالْحَمْرِ وَاللَّذَّةِ وَالسُّكْرِ)، يجيز سعيد عقل لنفسه تحويل المضمون، فلا يسكر بِالْحَمْرِ بل بِالْهَنَاءِ.

أخيرًا، وفي رؤية تذكّر بِـ"رهان باسكال"، يدعو عقل الإنسان إلى تَرْك "أَرْضِ الْبَشَرِ" والمغامرة في "قلب الله":

تَفَاءَلِ أَرْمِ النَّظَرَ

على المَدَى التِّيَّاهِ

مَنْ لَا تَقُلْ أَوْاهِ

تَضِيقُ أَرْضُ الْبَشَرِ؟

غَامِرٌ بِقَلْبِ اللَّهِ...

نرى هنا في آن معًا تأملًا في الحالة الإنسانية و"حكمة" أخلاقية تدعو البشر إلى التَّخَلِّي عن الحَيْرَاتِ الأرضية والموت من دون تَأَوُّه (كما يريد "فيني": "التَّأَوُّه والبكاء والصُّرَاخ، إِنَّمَا كُلُّهَا جُبْنٌ") والتَّحَلِّي بالتَّفَاوُلِ عَبْرَ الرُّهَانِ على وجود الله. إِنَّ صورة "المَدَى التِّيَّاهِ" هي بالضَّبْط "قلب الله" الذي يجب المُرَاهَنَةُ عليه حتَّى لو كان علينا أَنْ نَحْصِرَ هذه الأرض الَّتِي تضيق بِأَسْتِمْرَارٍ. لكننا نجد هنا أيضًا التَّنَاقُضَ نَفْسَهُ بين رؤية منبسطة وأخرى متنحية: الموت، التَّأَوُّه، الأرض الَّتِي تَضِيقُ من جهة، ومن جهة أخرى التَّفَاوُلُ والمَدَى التِّيَّاهِ، وقلب الله. وبين هذين العالَمَيْنِ، "النَّظَرُ" و"المحاولة" (رهان باسكال)، جِسْرٌ لِلْعُبُورِ.

يعبر عقل عن هذا التفاوض الأصيل في تأمله للحالة الإنسانية من حيث
تبعث ثقة عميقة في قدرة الإنسان:

النَّاسُ طَعُمُ الْهَلَكِ

بَغْضٍ وَطَعُمُ الْهَوَانِ

أَنْتَ أَعْتَبِرُ بِالْفَلَكِ

هُمْ رَكَّعُوا لِلزَّمَانِ

لَا تَرْضَى، رَكَّعَهُ لَكَ.

ومن أجل جعل فكرة صغر البشر أكثر جسيمة وإففة، يصوّر سعيد عقل
"الهالكين" و"المحنطين" كائنات عديمة الجدوى، متطفلة كـ "طعم" الهوان
والانحطاط. إزاء هذه الجموع، ينتصب في متن القصيدة، الـ "أنت" الفريد
والمتفakhir الذي ينظر (يفكر) في السماء - هذا المدى التّيّاه - رافضاً أن يركع
للزّمان. ولا يجد كبر الإنسان العظيم، الذي "يفكر" ويرفض الانحناء، صورة
أفضل من تلك التي تضع الـ "أنت" حيال جميع الذين يتبعون غريزياً أمثالهم في
انحنائهم للزّمن.

يحاول سعيد عقل باستمرار السيطرة على هذا الزّمن الخانق أو إلغاءه،

فيقول:

وَيْكَ لَا تَجْمَعُ زَمَنَ

سَنَوَاتٍ وَشُهُورَ

لَمْ يَكُنْ، يَوْمًا، سَطُورَ

شِعْرٍ طَوِيرٍ مُفْتَنَ

عُمْرِكَ، أَجْمَعُهُ زُهُورَ

يخلق البيتان الأوّل والأخير تناقضاً بين "زهر" و"زمن". فالأوّل
مُخسّوس، جميل، حيّ وفي متناول اليد، أمّا الآخر فهو مُنفّلت، ويدّغرنا

بالحاح بمروره الذي لا بُدَّ منه. فبعد بلوغ سن النضج، لا يريد الشاعر أن يعدَّ عُمره بالسنين والشهور، بل هو يختار مقياساً آخر، الزهور. ولذلك يعطي مثلاً "شعرٌ طَيرٌ مُفَتَّنٌ" الذي لا يمكن تقدير جماله بعدد سُطوره (أبياته). هكذا، يُقيم التشبيه الضمني بين شعر (الطير) وحياة (الإنسان) "الجمال" كوحدة قياس للثنتين معاً: فكما أنه لا يمكن تقويم الأوّل بعدد الأبيات، لا يمكن تقويم الثاني بعدد السنين.

يوصل الشاعر دعوته إلى العظمة، فيحث البشر على العيش بكرامة:

خبرُكَ أَكْسَبُهُ وَصْنٌ

يثلما مَجْدُكَ يُكْسِبُ

لا بأخْبُولَةٍ مَذْهَبُ

عَنْكَبِّ، ويحك، كُنْ

كُلُّ شَيْءٍ غَيْرَ عَنْكَبِّ.

في هذه الحكمة العمليّة، على طريقة لافونتين، يدعو سعيد عقل البشر إلى كَسْبِ عيشهم بِكرامة من دون غِشٍّ الآخرين أو خِدَاعِهِمْ. في البيتين الأوّلين، يعطي التشبيه، بين "كَسْبِ الحُبْرِ" و"كَسْبِ المَجْدِ"، النشاط الإنساني الأكثر نفعيّة، قيمة أخلاقيّة مساوية للمجد والعظمة. أمّا صورة العنكبوت، رمز الحشرة العاملة الصّبور والفئانة نوعاً ما، وَفَقاً للتقليد الشّعبي، فَيَمِّمُ تَبْخِيسَهَا بشكل قاسٍ لإظهار آنحطاطها وحقارتها.

استطعنا بهذه الخماسيّات التّفادّ إلى منتهى "هُموم" شاعرنا الكبير وطريقة تلاعبه بالقلم والإلهام بعد أن توقّف عن الكتابة. لكن، وكما لاحظنا سابقاً، لا يمكن تصنيف الخماسيّات تحت خانة "أعمال ثانويّة"، بل هي تحتلّ مكانة خاصّة في المستوى نفسه الذي لأعماله الكبيرة. فالقريحة موجودة، وكذلك الفنّ أيضاً، أمّا المضمون فهو يحتفظ دائماً بالنكهة والسّحر عينهما اللذين بعثا فينا الحماسة لهذا الشعر.

ونُخْتِمُ مقاربتنا لجمالِيةِ الصورة، جازمين أن سعيد عقل هو شاعر الصورة بامتياز حتّى عند لجوئه إلى السرد، والتحليل والتفكير. لا ترتاح قريحته الشعرية إلّا بعد استنفاد جميع الإمكانات، فكلُّ شيءٍ لديه شعريٌّ لأنَّ كلَّ شيءٍ لديه صورة. وكلّما كان بناء الصورة مرَّكبًا، تأكّدنا من بلوغه الجوانبِ المنيعة من الإحساس، وذلك عبر لغة تُجيد تدبير البساطة والعمق معًا.

ومثلما يَرُفُضُ الرُّسَامُ المَوْهُوبُ استعمال الألوان كما هي إلّا بعد أن يقوم بِمَزْجِها وِخْلَها من أجل إنتاج لونه الخاصّ، لا يستعمل شاعرنا أبدًا الصُّورَ الخامّ، بل يَمزُجُها بِصُورٍ أُخرى حتّى لا تكون مُعْجَرَدَ استعارة، لا مُعْجَرَدَ تشبيه، ولا مُعْجَرَدَ كِنَايَةٍ إلخ... بل حصيلة لتشابكها الغني وتداخلها المتين. وقد سَبَقَ أن لاحظنا ذلك في تحليلنا حيث الصُّورُ تتوافق وتتجاوز وتتداخل مع أخرى لِتُعْطِيَ عن العالم المُرَكَّبَ صورة تكون بساطتها الخارجية نتيجة بُنية داخلية مُرَكَّبة.

على سعيد آخر، كشف تحليل جمالِيةِ الصورة ملامحَ لِشِعْريّةِ تُوْظَفُ في فضائها العظيمة والغنيطة. فكلُّ الصور التي يزخر بها شعر عقل تُسهم في التعبير عن هذه الحالة البوّاحة حيث تنتفي تمامًا الإشارة إلى الموضوعات الأثيرة لدى الشعر الحديث، كالحزن واليأس، والتشاؤم، والتَّمزُّقِ الدّاخلي... بل على العكس، تترجم هذه الصُّورُ مَيلاً نحو مُطلَقٍ من عظمة ومجد وفَرَحٍ وغبطة. وفي المَرَّاتِ النادرة التي تظهر فيها شُبْهَةٌ حُزْنٍ، لا يكون ذلك أبدًا تعبيرًا عن حالةٍ نفسيةٍ تَعكِّسُ مرارةً داخليةً متجلّنةً ووجوديّةً، بل رَنَّةٌ موسيقى، أو انطباع يخلفه منظر طبيعي لا يَلْبَثُ أن يتحوّل إلى فرح.

إنَّ الطبيعة التي أَلَمَسَهَا الشاعر مرارًا ليست قُسْحَةً للهروب والاختباء، نُسرُّ إليها بأسرارنا الحميمية وأسبابِ قَلْقِنَا وِضيقنا، بل هي تُشارِكُ في ترجمة المَشارع، في بهجة المُشاق، وتفرح لِفرحهم لدى تأملهم فيها. وبذلك، تُمكننا شعريّة الفضاء السعقلية من الوُلُوجِ إلى قلب متخيّل الشاعر وإيضاح آليّة إبداعه الشعري وفعلِهِ.

الجزء الثالث

الفضاء الشعري
عند سعيد عقل

مقدمة

I - أبعاد العظمة أو جدلية تَخْطِي الذات

- 1- "المَجْدَلِيَّة" أو جَدَلِيَّة الرُّذِيْلَة والفضيلة
- 2- "قَدْ مَوْس" أو الأبعاد الكونية لِتَجَاوُز الذات
- 3- "كما الأعمدة" أو جَدَلِيَّة الأنا والآخر

II - الفِئْطَة أو الفَرْح الوُجُودِي

- 1- مِسَاحَة العناوين
- 2- الحبّ والمقدّس: جدلية القرب والبُعد
- 3- الإيروسيّة (الإثارة الجنسيّة): الاستحالة الأخرى
- 4- الطّبيعة والعلاقات المثلثة
- 5- التّرجسيّة والمُطلَق: مقدّمتان لاجتياز ما

مقدمة

إنَّ الشُّعر، بما أنَّه يتميَّز بغياب العلاقات المَنطقيَّة (السَّببيَّة) والزَّمنيَّة، ينتظم في علاقات مكانيَّة من تطابُّقٍ وتدرُّجٍ وتناقضٍ وتوازٍ⁽¹⁾. عن الوظيفة الشعريَّة، قال رومان جاكوبسون، الَّذي قام ببحث منهجيٍّ حول النِّظام المكانيِّ في الأدب: "تكمُن ماهيَّة التَّقنيَّة الفنِّيَّة في الشُّعر، على كلِّ مستويات اللُّغة، في إعادات متكرِّرة"⁽²⁾. وتدلُّ "مُسْتَوِيَّات اللُّغة" و"الإعادات المتكرِّرة" بالتحديد على وجود علاقات مكانيَّة.

غير أنَّ هذه العَلاقات المَكانيَّة، يضعها علم البلاغة العربيَّة في خانة البديع، وهو يعالج فيها القيمة التزيينيَّة في وجهيها تحت عناوين معبَّرة تسلِّط الضَّوء على وظيفة التَّحسين، "المُحَسَّنات المعنويَّة" و"المُحَسَّنات اللَّفظيَّة" على أنَّ الكلَّ متوافقٌ أنَّ الصُّورة، ومهما كانت مُحسَّنة، لا تكون ملائمة إلاَّ إذا تكررَّت، ولا تتكوَّن دلالتها إلاَّ في الحقل الدَّلاليِّ الَّذي وردت فيه.

يُعتبر سعيد عقل، إن من جهة معجبيِّه أو من جهة المنبذين به⁽³⁾، مُهندِسَ

(1) Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme Poétique*, "L'ordre Spatial" Ed. du Seuil, Coll. Points, Paris, p. 75.

(2) Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973, p. 23.

(3) نَميَّز بين نوعين من المنبذين بسعيد عقل: البعض يعتبر شعره مجرد لعبة كلامية من دون عمق، والبعض الآخر يندد ما يحتويه هذا الشعر من إيديولوجية قومية لبنانيَّة.

اللغة الشعرية، إذ إن شغله الشاغل كان نقش الكلمة وصقل شكلها. وفي الواقع فإن سعيد عقل من الشعراء المتذوقين للجمال الذين يندر وجودهم في جيله⁽⁴⁾، فقد أولى الفن - كبناء وإعداد وتركيب - الاهتمام الذي يستحقه من دون أن يبالغ في قيمته واستعماله. وهذا ما دفع أدونيس إلى الاعتراف له بمكانة خاصة به ومستقلة في الشعر العربي سماها: "الرومنطيقية الشكلية"⁽⁵⁾. لا ينكر سعيد عقل هذا الاتهام عن نفسه - إن كان ثمة اتهام - بل يقبله بطيب خاطر، ويسر به مذكراً بميله المعلن إلى الهندسة قبل أن يصبح شاعراً، ومؤكداً أن "الشعر، قبل كل شيء، هو شكل وعمل على اللغة"⁽⁶⁾.

يتميز الفضاء الشعري السعقلي بهندسة دقيقة ذقة الهندسة الإيقاعية في شعره. وتكشف مقارنة منهجية لأعماله الخطوط العريضة لفضائه الشعري. ندرك هنا البناء الشعري الذي يعتبر فاليري أن صعوباته "تنبط العزيمة نوعاً ما"⁽⁷⁾ متأسفاً على "قلة بحث الشعراء في البناء"⁽⁸⁾. فـ"فاليري" يميز في اهتمامه بالهندسة الشعرية، بين بناء الشكل وبناء المعنى. وفي ما يتعدى البناء المنطقي أو الزماني الذي يُحيل إلى الحقيقة المرجعية الفورية، يلمح الشاعر - بإدراك منه أو من دون إدراك - إلى علاقات في سلسلة تعاقب المفردات تكشف عن حقيقة أخرى تُقرأ إجمالاً من دون أخذ التنظيم البياني والسطحي للكلمات والجمل والمقاطع الشعرية بعين الاعتبار.

(4) نذكر من الشعراء المتذوقين للجمال: "أمين نخلة".

(5) راجع، أدونيس، مقدمة الشعر العربي، م. س.، ص 96.

(6) حوار مع سعيد عقل، أيلول 1988.

(7) Paul Valéry, *Variétés III*, Gallimard, Paris, 1936, p. 71 (à propos du "Cimetière marin").

(8) Paul Valéry, "Réflexions sur l'art", in *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, mars-avril 1935, p. 74.

إنَّ شعر سعيد عقل، في أعماله الغنائية كما في بيواها، هو شعر "القيَم" و"الكون"، وبعبارة أخرى أكثر دقَّةً "قيَم تستحوذ على الكون". إنَّ شعره البوّاح هو نشيد العظمة (كأخلاق) والغبطة (كشعور). هاتان الكلّيتان المعنويتان، على الرغم من عدم انفصالهما في نتاج سعيد عقل الشعري، تشهدان مع ذلك لغلبة إحداهما على الأخرى وَفَقًا لُمُمَيَّزَات كُلِّ عمل. إذا كانت "الغبطة" كقيمة أخلاقية تُسيطر في دواوين الفترة الغنائية (رُنْدَلِي، أَجْمَل منك؟ لا، أَجْرَس الياسمين، قصائد من دفترها، ذُلْزَى) فإنَّ "العظْمة" بكلِّ أشكالها، من اتّساع وامتداد وفخامة وكرامة وشرف وشجاعة وظُهر، هي المُسيطرة في الأعمال التي ليست غنائية بكلِّ معنى الكلمة (المَجْدَلِيَّة، قَدَمُوس، كما الأعمدة، وبعض الخماسيات) ولكن من دون أن تعني هيمنة الواحدة إلغَاء للأخرى.

سنتطرَّق إذاً، إلى "الفضاء الشعريّ" على مرحلتين مع مُراعاة الأعمال. نتّبع في المرحلة الأولى سبباق موضوع "العظْمة" في "المَجْدَلِيَّة" و"قَدَمُوس" و"كما الأعمدة" وبعض الخماسيّات، وفي المرحلة الثانية نُعيد تكوين موضوع "الغبطة" في الأعمال المَحْضِ غنائية.

I - أبعاد العظْمة أو جدليّة تخطّي الذات

1. "المَجْدَلِيَّة" أو جدليّة الرّذيلة والفضيلة

يُظهر هذا النّص القصصيّ - المستوحى من فصل في الإنجيل يَسْرُدُ لِقَاء المسيح بِمَرْيَمَ المَجْدَلِيَّة - موضوع الرّذيلة والفضيلة، وهي موضوعه تطرّق إليها الفِكرُ الإنسانيّ منذ أمد. وما كان لهذا النّصّ الشعريّ أيّ قيمة مضافة لولا الهندسة التي نَقَلَتْ عناصره وجمعتها.

تُفصّل هذه القصيدة جدليّة الرّذيلة والفضيلة، وهي مقسّمة بِمَهارة إلى قسمين: قسم مخصّص لانتصار الرّذيلة التي تجسّدُها مريم المَجْدَلِيَّة (من البيت

الأول إلى البيت الخامس والخمسين أي في خمسة وخمسين بيتًا؛ والقسم الآخر مخصص لانتصار الفضيلة التي يجسدها المسيح (من البيت السادس والخمسين إلى البيت المائة وعشرة أي في خمسة وخمسين بيتًا أيضًا). فالبنية التضادية هذه لا تحل أي معارضة⁽⁹⁾ أو تنازع. لسا بصدد نزاع بصحيح العبارة بين الرذيلة والفضيلة، إنما بصدد تدجين حيث تنجح الفضيلة بالتغلب على الرذيلة وتحويلها إلى فضيلة. ولكن للقيام بذلك، قُسم الفضاء الشعري إلى قسمين متساويين جدًا ومتوازيين. تبقى مريم المجدلية الشخصية الرئيسية في القسمين. ففيما تنتصر في القسم الأول، تُخفق في القسم الثاني في جرّ المسيح إلى الرذيلة.

غير أن بعض التعارضات الكامنة تظهر من خلال هذا التوازي، وتصلُ حتى إلى المستوى البياني. فهذه التضادات الموجودة بوفرة في القسم الأول، تُحتجب تمامًا في القسم الثاني. في الواقع، بدءًا من البيت الثاني، هناك تضاد يقود مسار القصة. ومع أنه لا يعبر عن نزاع مُعلن، يضعنا هذا التضاد في عالم حيث ما إن تراءى الأمانى فيه حتى تفى:

تَراءى فيه الأمانى

زرقاء

ونقنى

عبر الرؤى

يضاء⁽¹⁰⁾

هذا التوازي المتناقض حسب تعبير جاكوبسون⁽¹¹⁾ بين ترائي الأمانى

(9) في المعنى اللساني لكلمة "تعارض" التي تعني الإلقاء.

(10) "المجدلية"، ص 43.

Roman Jakobson, *Questions de poétiques*, op. cit., p. 290.

(11)

وفنائها الذي يشغل كل منها شطرًا كاملاً (الأول للثرائي والثاني للفناء) - وهو خاصيّة القِصّة الثّورانيّة وتعميمًا القِصّة الإنجيليّة - قد تمّ تخفيفه من خلال الألوان "الأبيض" و"الأزرق" التي ليست متضادّة صراحةً إنّما تُعطي انطباعات بنوع من الاستمراريّة المتناغمة، وإن كانت ارتداديّة (من الأزرق إلى الأبيض، ثمّة عبور من اللّون إلى اللّالون). وكما يَتِمّ العبور من الأزرق إلى الأبيض من دون تنافر، يَتِمّ العبور من الثّرائي إلى الفناء من دون انقطاع بِفَضْلِ حرف العطف "و" الذي يقيم حركة دائريّة ومكرّرة.

وفي السّياق عينه من التّوازي اللّامْتَضاد (أو المخفّف)، تظهر السّماء والأرض في حالة شبيهة تشارك في فَرَح الحياة: .
وإذا للحياة أمنيّة الحُبّ

وللأرض

مَريمُ المَجْدَلِيّة⁽¹²⁾

بين هاتين الثّنائيتين "الحياة" و"الأرض"، "أمنيّة الحُب" و"مريم المَجْدَلِيّة"، تستقرّ تكامليّة روحية-مادّيّة، فهما متحدتان في عمليّة واحدة لامتلاك الأشياء: ومن أجل تجسيد صورة التّوازي وتدعيمها، يُوزَعُهما الشّاعر مُناصِفَةً على شَطْرَي البيت:

وإذا لِلْحَيَاةِ أمنيّةُ الحُبِّ وللأرضِ مَريمُ المَجْدَلِيّةِ
خالقًا بذلك توازنًا تعادليًّا بين الرّوحيّ (حياة - أمنيّة الحُب) والمادّيّ (الأرض - مريم المَجْدَلِيّة)، بين المجرّد والمَحسوس اللّذين يتكاملان في صورة التّجسّد.

إنّ مريم المَجْدَلِيّة، التي يُفترض بها أن تُمثّل كما المسيح تجسيد الحُبّ، سوف تخفق في مَهْمَتِها وتتوجّه نحو التَّمَلُّك الشّهوانيّ والمَلذّات. فمن خلال

(12) "المَجْدَلِيّة"، ص 48-49.

هذا التَّصَوُّرُ لِلْحُبِّ التَّمْلِكِيّ والمسيطر والفَتَان والمادّي، يخلق سعيد عقل فضاء إنسانيًا تظهر فيه الأهواء المختلفة التي تُضني الإنسان وتجعله عَدُوًّا للإنسان، كالسَّيطرة والفِسْق والدَّلَّة والطُّموح والشَّهوة وغيرها ... في علاقات لا تتَّصف بالتَّكامل وإنما بالتعارض والاستبعاد المتبادل.

وما إن نتجاوز المقدّمة، وتنقل مريم المَجْدَلِيَّة إلى العمل، حتّى تكثر الأشكال المتضادّة التي تُبرز جدليّة جهنميّة من الصّراعات بين الحبّ والمَلَذَّات، بين العَظْمَة والدُّنَاءَة، بين الطُّهْر والدُّنَس، إنّ على صعيد سُلُوك مريم المجدليّة أو سُلُوك الأشخاص الذين يُحيطون بها.

فإذا الحبُّ

ذِلَّةُ النَّاسِ فِي الظُّلْمَةِ

يُنْدَى

فِي مَفْرَقِ الصُّبْحِ

غاراً⁽¹³⁾

إنّ التُّضَادَّ هنا لفاضح، إذ تتوزّع الثنائيتان المتضادّتان، "الظُّلْمَة/الصُّبْح"، "ذِلَّةُ/غاراً"، على شطري البيت بتجانس. فالجماليّة السَّعْلِيَّة تكمن في اجتماع المحسوس والمُطْلَق (الظُّلْمَة - ذِلَّةُ// الصُّبْح - غاراً). ففيما يخلق الشُّطْر الأوّل صورة الشَّرِّ، يخلق الثَّاني صورة الخير.

إلا أنّ لعبة التَّعارض هذه أكثر تعقيداً. وكما أنّ "الظُّلْمَة"، ترجع إلى اللَّيْل، كذلك يرجع "الصُّبْح" من خلال حركة عَكْسِيَّة إلى الضُّوء والوضوح. وتنعكس لعبة العِلَّة والمَعْلُول في الصُّورتين: الظُّلْمَة --> اللَّيْل: معلول --> عِلَّة؛ الصُّبْح --> الوضوح: عِلَّة --> معلول. في الصُّورة الأولى، كانت العِلَّة

(13) "المجدليّة"، ص 53.

محذوفة بينما حُذِفَ المعلول في الصورة الثانية. هكذا، فإن موضوعتي "الوضوح" و"الليل" غير الظاهرتين في البيت يشار إليهما من خلال العلاقة المتضادة الظلمة/الصباح. في الثنائية الثانية، تشير "غارا" مجازًا (كناية) إلى النصر والسمو المتعارضين مع "ذلة"⁽¹⁴⁾.

إن الحب والناس - وهما فاعلا البيت - يدوان ككيانين متناقضين مُشَبَّهين بالذلة في الليل، ولايسين النصر والغار في الصباح. في هذا العالم المتناقض، حيث سيتمكن الشاعر تلميحًا بتسمية "الخدعة الجماعية" من خلال وصف السلوكات المتنكرة، تواصل مريم المجدلّية، التي وقعت في حلقة الشرّ المفرغة، مهمتها الهدامة:

هَدَمْتُ كُلَّ وَرْدَةٍ مَتَقَاةٍ

وَابْتَنْتُ

عَرْشَهَا

على الأنقاض

فعلى الرغم من وجود نوع من التكامل المنطقي والزمني والسببي المرسوم بين الشطرين حيث تشكل الأحداث المذكورة في الشطر الثاني نتائج الأحداث المذكورة في الشطر الأول، وذلك بسبب البنية السردية للقصيدة، تكمن فُرادة البيت في التوازي المتضاد الذي يضع الشطر بمواجهة الآخر. في الواقع تصف الثنائيتان "ابتنت/ هَدَمْتُ"، "عرش/ أنقاض" العمل الهدام الذي تقوم به مريم المجدلّية التي بنت "عرشها على الأنقاض". في هذه الصورة، يتخلّى سعيد عقل عن التوازي الشكلي الذي ظهر في الأمثلة الأخرى.

(14) سوف تستعاد صورة "اللة" في الأبيات اللاحقة من خلال صورة "سعف الغار في انكسار".

يمكن تسجيل ظاهرتين في هذا البيت. تتعلّق الأولى بعبارة "وردة منتقاة" التي ليس لها أيّ معادل معارض معلّن. فعلى عكس رمزيتها التقليدية - الصّفاء والبراءة - تُجِلنا صورة الوردة إلى "الدّنس" و"الأذى" اللّذين تتّصف بهما مريم المَجْدَلِيّة من خلال أفعالها، "هدمت" و"أنقّاض" وحتّى "عرش" الذي فقد في الحقل الدّلالي للبيت معالمه الإيجابيّة. فالـ "دّنس"، وإن لم يذكره صراحةً، يصف فعل مريم المَجْدَلِيّة.

أمّا الظّاهرة الثّانية فتتعلّق بعموميّة انتصار مريم المَجْدَلِيّة التي تسيطر من خلال "أذاها" على الفضاء الإنسانيّ بِمُجْمَله. ومن أجل التّعبير عن هذه السّيطرة المعمّمة، يترك الشّاعر البنية المتساوية التي تَمّ فيها توزيع العناصر المتضادّة مناصفةً على الشّطرين بهدف مدّ موضوعات "الشّر" و"التّهديم" على البيت بأكمله. تحتلّ الكلمات "هدمت" و"أنقّاض" المواقع الاستراتيجية في أوّل البيت وآخره، بينما نجد العبارات التي تحتفظ ببعض القيم الإيجابيّة مُحاصِرةً في وسط البيت. وإذا اعتبرنا أنّ "عرش" يَفْقِد في محيط الحقل الدّلاليّ قيمته الإيجابيّة، فإنّ الانتصار المعمّم "لِلشّر" يكتسب أيضًا تفوّقًا رقميًّا: ثلاث مفردات سلبية (هدمت - عرش - أنقّاض) مقابل مفردتين إيجابيتين (وردة منتقاة - ابتنت).

ومع أنّها انتصرت في تجسيد الشّرّ، فإنّ عدم الرّضى يُضْهِيهَا، وجُنُون السّلطة يجعلها تتجاوز حدود المعقول:

ليسَ ترضى بما بو القلنُ راضٍ

يعبّر سعيد عقل عن انتصار مريم المَجْدَلِيّة بصورٍ يرتسم فيها اضطراب المشاعر، ويمتزج فيها الصّفاء والدّنس، وتسقط فيها الحدود بين الخير والشّرّ خالقةً بذلك جوًّا قَوْضويًّا مُسْتَوْحَىً بالتّأكيد من سُدُوم وعمورة.

يظهُرُ الظّرْف، إن رآها على نَيْرِ غُهِرٍ مُحْضَبٍ بِيَاضٍ⁽¹⁵⁾

(15) "المجدلية"، ص 53-54.

إن التّعارض طُهر/عُهر، يستند بنجاح على الجنس (صورة البديع المستعملة جدًا في الشعر العربي). لكنّ العهر يخضب بالبياض (البياض = الظهر)، فمن مادّة للاشمئزاز يصبح طُعمًا مُطهرًا للأنظار. ويبلغ الالتباس أوجّه، فيعتقد الناس أنهم بلغوا الحلم في الوقت عينه الذي لم يبلغوا فيه إلا ربيعًا مُمَوًّا و"أفقًا أمرًا".

عَانَقُوا الحُلْمَ

إِضْجِيَانًا

تَعَرَّى

عن ربيع مُوِّ، وأقْبَى أمرًا⁽¹⁶⁾

إنّه حُلْم-سَرَاب يظهر، تارّة، مخضوضراً وعَلْبًا، وسُرْعان ما ينكشف مُوهِبًا وأمرًا. تقدّم رمزية الصّحراء والسّرَاب أدوات وصف حالة النّاس اليانسة. لا شيء يعبر عن وهم السّعادة العابرة أفضل من الصّورة التي تمزج المُتَنَاهِي (الاخضرار الأرضي = الربيع) باللامتاهي (الأفق المتعلّر بلوغه). وتستمرّ مريم المجدلّية في قَهْرِ النّاس والسّيطرة عليهم من أجل إنجاز صورة طبيعة لا إنسانيّة:

سَعَفَ الغار دونّها في انكِسارٍ

وسَنَى الثّاج

مُطَرِّقٌ

في رُكُوعٍ⁽¹⁷⁾

يُعاد استخدام التّوازي في هذا البيت، إنّما من خلال التّرادف⁽¹⁸⁾ هذه

(16) "المجدلّية"، ص 56.

(17) "المجدلّية"، ص 58.

(18) Robert Lowth cité par R. Jakobson, *Questions de poétique*, op. cit., p. 236: "Les vers synonymes se correspondent en exprimant le même sens en des termes différents mais équivalents".

المرّة. يعبر الشطر الثاني عن معنى الشطر الأول نفسه: "سعف الغار في انكسار... (الشطر الأول)؛ "سنى التاج مطرق في ركوع" (الشطر الثاني). هذان الشطران يعبران عن الذبول والذل والإطراق. تحكم البيت في هذين الشطرين حركة منحدره، وكأنّي بها تريد التعبير عن تعميم ظاهرة الإذلال والذناء والظلمة (إطراق الوضوح) من خلال بنية تكرارية إنّ على المستوى الدلالي أو التركيبي أو العروضي.

يتمّ التعبير عن الانتصار الأخير في بيت يُظهر فيه مريم المجدلية إزاء عبادة الناس احتقاراً تاماً كنتيجة لهذا الحبّ الشبقي والتملكي الذي مثله وجسّدته.

قَدَسَتْهَا الْعُرُوشُ

قَدَسَهَا النَّاسُ

وَدَاسَتْ عَلَى قُلُوبِ الْجَمِيعِ⁽¹⁹⁾

إنّ التوازي التردفي في الشطر الأول (قَدَسَتْهَا الْعُرُوشُ، قَدَسَهَا النَّاسُ) يؤلّف مع الشطر الثاني (وداست على قلوب الجميع) بيتاً حقيقياً متضاداً على صعيد المعنى⁽²⁰⁾. فالثنائي (تقديس/ احتقار) يشكّل مقطعين متعارضين، أحدهما يقود إلى السمو (تقديس) والثاني إلى الانحطاط (احتقار). هذا الانتصار الكليّ يُعبّر عن نفسه من خلال تدرّج تصاعديّ: عرش -- الناس -- الجميع. لم تعد مسألة عُهر، وإنّما تعميم للتكبر، والغرور والأنانية العديمة الشفقة. فالصورة الأخيرة استعادة لتلك التي مثّلت بناءً عرشها على الانقراض.

مع إنجاز صورة مريم المجدلية، يُنهي سعيد عقل تصويره للفضاء الشريبر حيث عبّرت علاقات من نوع مسيطر/مسيطر عن نفسها في توازيات، تارة متعادلة، وطوراً متضادةً وطوراً "تركيبيّة" من خلال بنى متشابهة: توافّق بين

(19) "المجدلية"، ص 58.

Roman Jakobson, *Questions de poétique*, op. cit., p. 236.

(20)

شَطَرٌ وَشَطَرٌ، مَوْصُوفٌ وَمَوْصُوفٌ، فِعْلٌ وَفِعْلٌ⁽²¹⁾. إِنَّ هَذِهِ الْهَنْدَسَةُ الَّتِي تُقْرَأُ مِنْ خِلَالِ آيَاتِ الْقَصِيدَةِ هِيَ خَاصِيَّةٌ غَالِبَةٌ فِي الْفَضَاءِ الشَّعْرِيِّ السَّعْقَلِيِّ. هَذَا التَّوَازُنُ 'غَيْرُ الْمُسْتَقَرِّ' الَّذِي تَوْمَنُهُ سَيِّطَرَةُ الشَّرِّ، سَيَتِمُ الْغَاوَةُ مِنْ خِلَالِ ظُهُورِ الْمَسِيحِ. فَالْخَاصِيَّةُ 'الْكَلْيَانِيَّةُ' لِلشَّغْفِ الْمَجْدَلِيِّ (وَدَاسَتْ عَلَى قُلُوبِ الْجَمِيعِ) لَا يُمْكِنُ أَنْ تَحْتَمِلَ فِكْرَةَ عَدَمِ وَقُوعِ أَحَدِهِمْ فِي شَرِّكَهَا. فَهِيَ سَتَحَاوِلُ إِغْوَاءَهُ. بَيِّنَدُ أَنَّ الْعِلَاقَةَ الشَّنَازُغِيَّةَ بَيْنَ الْمَسِيحِ وَمَرْيَمَ الْمَجْدَلِيَّةِ لَا تَتَّخِذُ أَبَدًا مَنْحَى صِرَاعِيًّا، فَالْفَضِيلَةُ الَّتِي يُمَثِّلُهَا الْمَسِيحُ لَا تَدْمُرُ الرَّذِيلَةَ، إِنَّمَا تَسْتَوْعِبُهَا وَتَدَجِّنُهَا.

فَأَمَامَ مُغْرِيَّاتِ مَرْيَمَ الْمَجْدَلِيَّةِ الْإِيْقُورِيَّةِ وَالْإِغْوَائِيَّةِ:

وَدَعْنَهُ

إِلَى التَّمَتُّعِ بِالْأَيَّامِ

قَبْلَ الْخُرُوفِ، قَبْلَ الزَّوَالِ!

عَلَّلْنَهُ

بِأَنْ تَهْزِهُزَّهُ فِي الْحِفْنِ،

أَنَا،

وَمَرَّةً فِي الْجُفُونِ⁽²²⁾،

بِيَدِي الْمَسِيحِ رَفْعًا نِيَشُويًّا:

فَإِذَا الرُّدُّ مِنْ يَسُوعَ

جُفُونٌ

تَسَامَى

Roman Jakobson, "Questions de poétique", op. cit., p. 237.

(21)

(22) "المجدلية"، ص 81-82.

و جَبَهَةٌ

تعالى (23)

وينتهي بجعلها تلاحقه حتى ترتمي على قدميه متوسلة⁽²⁴⁾، معبدةً بذلك، بشكل معكوس، مشهد الناس الذين جاؤوا يرتمون على قدميها.

وَارْتَمَتْ زَهْرَةُ اللِّدَانِ

هَيْمَى

عند رجلي يسوع⁽²⁵⁾

إنَّ صور القسم الثاني على علاقة تعارض مع القسم الأول: فتلک التي رغب بها الرجال واشتهوها ستسعى وراء المسيح، وتلك التي أغوت الرجال ستغوى، والتي زحف الرجال عند قدميها ستزحف عند قدمي يسوع⁽²⁶⁾. إلا أنَّ الفضاء النصي للقسم الثاني خالٍ من الصور المتضادة ومن الصور المتوازية التي تولد السيطرة. ولكي لا يظهر الفضيلة كنقيض للرذيلة، ألغى سعيد عقل بمهارة كل شكل تناقضي بين يسوع ومريم المجدلية على صعيد اللغة كما على صعيد الصورة. وهكذا أنجزت هندسة "جدلية الرذيلة والفضيلة" في رؤية لا تنازعية، إنما مطلوعة، سلمية ومتسامحة.

ليست "المجدلية" مجرد حكاية شعرية لحادثة إنجيلية، إذ نجد فيها

(23) "المجدلية"، ص 84.

(24) تجب المقارنة مع جملة برنانوس: "زحف نحوه، وشعرها مسدل ويدها إلى الراء، أكثر توسلاً من عينها الممتلئين قلقاً".

(25) "المجدلية"، ص 85.

(26) في الرؤية السقالية، لا وجود لمفاهيم منحلّة في وصف إذلال مريم المجدلية. فهو يقول في "بيان البدايم": "على الإنسان أن يتصاغر أمام الله حتى الزوال".

الخطوط العريضة التي تؤسس لشاعريّة الشاعر وأخلاقيّته التي فصلتها أعماله اللاحقة. يطوّر سعيد عقل هذا الرّفص للحُبّ-الهوى، المُمَرّ والمُهين، من أجل حُبّ صافي ومخلّص، في أعماله الغنائيّة التي يستبعد فيها القلق والهوى. نجد أيضًا هذا السّعي للعظمة وسُمُو الرُّوح في الأعمال الأخرى ("قدموس"، "كما الأعمدة"، و"الحُماسيّات"، وحتى في أعماله الغنائيّة). أمّا الفضاء الذي ينتظم وفق توازيات وتعارضات وتدرّجات بارعة، فسنجدّه يكتمل في أمكنة أخرى. ففي باكورة أعماله، قدّم لنا سعيد عقل مفاتيح نهجه وأطره الأخلاقيّة وجماليّته المُثبّلة.

2. "قدموس" أو الأبعاد الكويّة لتجاوز الذات

لنَ نَطرُقَ هنا إلى الخاصيّة الدّراميّة والمسرحيّة للعمل. فهذا الجانب سيبقى تجربة من دون مستقبل⁽²⁷⁾. إلّا أن العمل يَكتُفِ عن جوانب أخلاقيّة وشاعريّة لدى سعيد عقل. وإذا تم إبراز جدليّة الرّذيلة والفضيلة في "المجدليّة" بوساطة أشكال التّضادّ والتّوازي، فإنّ هذه الأشكال عينها تبقى تتحكم، في ما يتعدّى الوطنيّة المُعلّنة للقطعة المسرحيّة، بميل الإنسان إلى بلوغ المطلق من خلال التّجاوز المستمرّ للذّات. وكل شخصيّات "قدموس" تحرّكهم هذه الطّاقة التي تدفعهم إلى تجاوز ذواتهم وتحقيقها وإنجازها. مرّة أخرى، يَتِمُّ هنا إقصاء أيّ نوع من أنواع الفُلق. فالإنسان السّعالي هو كورنيلي معاصر (نسبة إلى الكاتب المسرحيّ الفرنسيّ بيار كورنيلي)، همّه الوحيد بلوغ مثال أعلى واحد وحقّيقته. في مقدّمة هذه المسرحيّة التي تحمل عنوان "لبنان، وطن للحقيقة"، ومن خلال مجموعة من الثّوابت التاريخيّة والفلسفيّة والأخلاقيّة التي تدعم ضرورة

(27) يشكّل "قدموس" محاولة إدخال الكتابة المسرحيّة الدراميّة في الأدب العربي. إلّا أن هذه المسرحيّة لن تعرف طريقها إلى الخشبة.

وجود لبنان، يرسم خطاب يكشف عن النظام الأخلاقي الذي يدين به الشاعر، عن خيال يؤدّي الإيمان بعظمة الإنسان وسُمُوه الأخلاقي والفكري. ومن خلال تعريفه لفعل الإنسان كتحقيق لذاته الإنسانية⁽²⁸⁾، ينتهي إلى التأكيد بأن التطور الإنساني هو "عجيج كد في السير صعداً من عبادة المادة إلى وعي العقل"⁽²⁹⁾. ويلخص سعيد عقل هذا التصور التطوري-المثالي في صورة شاعرية: "نُعْتَرِبُ إِلَى الْفَوْقِ"⁽³⁰⁾. إن هذا الميل نحو المطلق يسمح له بالقول إن الإنسان أصبح منذئذٍ "سَيِّدَ الْقَدَرِ"⁽³¹⁾. ومن هذه الثقة بالإنسان، يستمد ثقته بلبنان الذي تشكل مهمته "فعلاً متنوعاً ولكنه، على كل حال فعل، فعل لا يوقف"⁽³²⁾.

من خلال بعض هذه التعبيرات يمكن قراءة تصور أحادي وإراديّ البعد، يسيطر فيه العقل والفكر اللذان يُدَلِّلان الضعف ويكبحان الأهواء. وكذلك لا نستغرب عدم وجود علامات وهن أو إحباط أو ضعف في أعمال سعيد عقل، إنما روعة الذهان الهذلياني لأقصى أنواع العظمة والقوة والحيوية والطاقة والسُمُو. ألم يذهب بالقول إن إحدى وظائف الإنسان هي "إنجاز خلق الله؟"⁽³³⁾.

في "قدّموس"، لن نتوقّف عند الحكمة أو الحقيقة الأسطورية، إنما سنعالج نفحة العظمة والمطلق الذي تتجازه. هذه الحقيقة الأخرى (النفحة...) التي يمكننا وصفها بخاصية سعيد عقل لأنها موجودة أيضاً، في أعماله الأخرى. وكما يقول

(28) "قدّموس"، المقدمة، ص 12.

(29) "قدّموس"، المقدمة، ص 13.

(30) "قدّموس"، المقدمة، ص 14.

(31) "قدّموس"، المقدمة، ص 15-16.

(32) "قدّموس"، ص 22.

(33) مقابلة مع سعيد عقل في العام 1978.

بول ريكور "رُبما ينبغي إلغاء الإحالة إلى الواقع اليومي لينعتق نَوْعُ آخر من الإحالة إلى أبعاد أخرى من الواقع"⁽³⁴⁾، مؤيدًا بذلك نظرية جاكوبسون المتعلقة بالوظيفة الشعرية كإسقاط لمبدأ الترادف من محور الاختيار على محور النظم⁽³⁵⁾. سنحاول، في ما يتعدى حَبْكة "قدموس" (الواقع المَرَجِيّ حسب بول ريكور)، استخراج الصُّور التي تسكن محور الاستبدال أو الانتقاء وإعادة تنظيمها في حَبْكة أخرى ("الأبعاد الأخرى للواقع" التي تكلم عليها بول ريكور أيضًا) أكثر ذاتية والتي تخترق العمل بكلّيته.

إن البيت الذي يُنهي به سعيد عقل ديوان "قدموس" يُشكّل نافذة على فضاء ومكان غير محدودين:

نَحْمِلُ الْأَرْضَ، إِنْ نَشَأْ، فَوْقَ كَفَيْنِ
وَنَمْضِي كَرِيشَةً فِي الرِّيحِ!⁽³⁶⁾

تكمّن قيمة هذه الصُّورة في التّوازي المتضادّ الذي تَحْمِلُهُ: القوّة والكُثْلَة والجُود ("نَحْمِلُ الْأَرْضَ (...) فَوْقَ كَفَيْنِ") في مقابل الحَرَكَة وأنعدام الوزن والمادّة ("نَمْضِي كَرِيشَةً فِي الرِّيحِ") التي تنتج الصورة المناقضة لقوّة خفيفة وقفّالة. وإذا بأسطورة أظّلّس تستعاد في رؤية مَعكُوسَة⁽³⁷⁾: لم يعد حمل الأرض عِقَابًا بل هو صادر عن إرادة ("إِنْ نَشَأْ")، ولم تَعُدِ الْأَرْضُ تُحْمَلُ فَوْقَ الظُّهْرِ إِنَّمَا فَوْقَ الْكَفَيْنِ. تتكرّر عبارة "إِنْ نَشَأْ" عِدَّة مَرَّاتٍ فِي الْخِطَابِ السَّعْلِيِّ وَكَأَنِّي بِهِ يَشَدُّ عَلَى هَذِهِ الْمَشِيئَةِ الَّتِي لَا تَتَزَعَزَعُ وَالَّتِي تَحَدِّدُ الْفِعْلَ الْإِنْسَانِي فِي حُرِّيَّتِهِ. وأخيرًا تلتقي في هذا البيت صور المُتَنَاهِي (الأرض) مع اللَّامُتَنَاهِي (الريح).

Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, Seuil, Paris, 1975, p. 187.

(34)

Roman Jakobson, cité par Paul Ricœur, op. cit. p. 186.

(35)

(36) "قدموس"، ص 169.

Edith Hamilton, *La Mythologie*, Marabout Université, 1962, p. 73.

(37)

فبإنهائه مسرحيته بكلمة "الريح" ذات المدلولات المتعددة، إنما أراد تدعيم الفكرة الهرميتوسية⁽³⁸⁾ بالنفاذ إلى المطلق.

تتكرر في المسرحية الصُور التي يتقارب فيها المتناهي واللامتناهي، وذلك لإعطاء المتناهي بُعدًا لا مُتناهياً، أو لإضفاء أصداء مطلقة على فعل ما:
والأساطيرُ حَوْلَ ضَرْبَيْهِ تُولَدُ

في الصخر، في الرُّبى، في العُصورِ

تعرف العناصر المذكورة في هذا البيت تدرُّجًا من المحدود إلى اللامحدود (صخر، رُبى، عصور). ولكن إذا كان العبور من "الصخر" إلى "الرُّبى" ينتمي إلى النوع عينه، أي المكان المادي، فهذا لا ينطبق على "عصور" حيث تنتقل إلى المجال الزماني الذي يعبر عن الأبدية والأزلية (العصور القادمة والعصور الزائلة) ونزجِع بذلك إلى شرح سعيد عقل لكلمتي "أزل" و"أبد" اللامحدودين⁽³⁹⁾.

وفي المنظور عينه، يصف سقوط الثنتين بعبارات تُعطي السقوط أبعادًا أسطورية:

أنا أَحَسَسْتُ عند وَقْعِ الْجَنَاحَيْنِ

صُرَاخًا من عَالَمٍ في أَنْهِيَارٍ⁽⁴⁰⁾

ولكي يضيفي على الضجيج الذي يُخْذِلُهُ "وَقْعُ الْجَنَاحَيْنِ" بُعدًا هائلًا، جعل الصورة تُبنى على تماثلٍ مع الضخامة، "عالم في أنهيَار"، بغية الإيحاء بالنهاية الأسطورية للعالم. وحتى عندما يتعلّق الأمر بصورة عادية بعض الشيء، إذ يطرح

Ibid. p. 76.

(38)

(39) راجع أطروحتنا، م. س. ص 225، وكتاب لواء شكور "سعيد عقل شاعر المعرفة والجمال، دار الأختل الصغير، 2006.

(40) "فلموس"، ص 148.

موضوع بقاء لبنان واللبانيتين، تكتسب كلمة "نَبَقَى" في الحقل الدلاليّ الهروميتي دلالة وجود أبديّ:

سوف نَبَقَى يَشَاءُ أم لا يَشَاءُ الْعَيْرُ فاضمُذ، لبنانُ، ما بكَ وَهْنُ!
سوف نَبَقَى! لا بُدَّ في الأرضِ من حَقٍّ وما مِنْ حَقٍّ، لم نَبَقْ نَحْنُ⁽⁴¹⁾
إنَّ موضوعَ الإرادة تستعاد هُنا، إنَّما في مظهرها السُّلبيّ: رفض لِكُلِّ إرادةٍ غيرِ الإرادة الدَّاتِيّة، ممارسة الإرادة لا يمكن أن تكون إدْعاءاً لإرادة الآخرين.
يَبْدُ أنَّ هذا التَّأكيد ليس مطلقاً، ويندرج تحت مبدأ الحَقِّ في البقاء، هذا البقاء الَّذي يستمدُّ جوهره من الحَثِيَّة الأبدية للعدالة. فالعدالة بالنسبة إلى سعيد عقل ظاهرة مطلقة وغير نسبيّة.

في المَرّة الأولى التي يلتقي فيها قدموس بِمِرَى، المؤتمنة على أسرار أخته أوروبّ، بعد أن خطفها زوس، يتساءل مع أيّ مِرَى يتعامل بعد أن شكَّ بنزاهتها، وأرتاب مِنْ مَوْقفها إلى جانب أوروبّ وزوس. وفي هذا التَّخمين يبرز حكمٌ قيميٌّ يصنّف الكائنات وَفَقَ نماذجِ العظمة والدَّناءة:

مَنْ ثُراني مُرَجِّحاً حينَ أختارُ: مِرَى الشُّهبِ أم مِرَى الأَوْحالِ؟
صَفْحَةً تَعْبَقُ الكِرامَةُ مِنْها أم صِراطاً يَجري وراءَ الضُّلالِ؟⁽⁴²⁾

في هذا التَّوازي التَّعادلِي المتضادَّ يبرز تصوُّرُ للإنسان حيث لا وجود للمواقع الوَسْطِيّة: إمَّا الارتفاع وَلَمَعان الشُّهبِ وَعَبَقُ الكِرامَةِ، وإمَّا الأَوْحال والضُّلال. يَبْدُ أنَّ هذا التَّوازي يُبدي علاقة تماثليّة بين الكرامة والشُّهبِ وأخرى بين الأَوْحال والضُّلال. فالصورة المكانية للكرامة هي الارتفاع واللَّمعان والفناء اللّامحدود، بينما مساحة الضُّلال تَتَّخذُ صور البشاعة والقذارة والسَّفالة. يلمَح

(41) "قدموس"، ص 127.

(42) "قدموس"، ص 111.

سعيد عقل، وإن لم يقله صراحةً، فيُوحى بفكرة التعارض بين الأعلى والأسفل، وهذان يشكّلان مساحة التّفاذ إلى سِرِّ المطلق كارتفاع وعلوّ. ومع أنّه واعٍ أنّ السّعي وراء السُّموّ ليس من صفات البشر، فإنّ صخّوه الكورنيليّ يكتشف له عن الميزة "المستحيلة" لبحثه الذي يمكن أن يحقق ذاته من خلاله:

... أنا جئتُ أطلبُ المُستحيل⁽⁴³⁾

ويطلبه "المستحيل"، يَصِفُ البطل نفسه بِـ"المُستحيل" ("أنا... المستحيل"). يتحوّل الإنسان السّعليّ نفسه من خلال بحثه عن المطلق إلى كائن مطلق أيضاً حيث يتطابق الكائن مع الموضوع، وتنتقل مميزات الموضوع إلى الكائن. وبذلك يتحقّق التّناؤد الضّمّنيّ الذي هو شرط كيان الإنسان حسب تصوّر سعيد عقل. في هذه العلاقة التّماثليّة، لم يعد النّمودج مجرد مُشبّه به، إنّما يَمْلِك الأهليّة لتحرير هذا البُعد الآخر للواقع الذي تكلم عليه پول ريكور. وفي بنية تركيبيّة-دلاليّة مُماثلة، تقول الشّخصيّة السّعليّة، هذا البطل النّاشط في خدمة العظمة:

أطلبُ العُمَر أمتّهنة على رِجلَيْكَ لا تَطلبُني إلَيّ الذُّلاً⁽⁴⁴⁾
فالمُقابلة هُنا - وهي نوع من أنواع الطّباق السّلبيّ - "أطلبُني (...)" لا تَطلبُني"، تظهر البطل السّعليّ شبيهاً بأنصاف الآلهة اليونانيّة الذين يعملون في خدمة الخير وفي رفض كل عمل مذلّ. في موضع آخر، وفي وابل من صور الطُّموح، يعبرُ البطل "قدّوس" عن مشروعه التّطلّعيّ بهذه العبارات:

(43) "قدّوس"، ص 107.

(44) "قدّوس"، ص 92.

قَدْمُوس:

لا شيء في طريق الطُمُوح،
قُلْتُ إِنَّا سَتَقَحْمُ الْبَحْرَ وَالْبَرَّ،
نَجْرُ الْفُتُوحَ تَلَوُ الْفُتُوحَ،
وَمِنَ الْمَوْطِنِ الصَّغِيرِ، نَزُودُ الْأَرْضَ،
نَذْرِي، فِي كُلِّ شَطٍّ، قُرَانَا
نَتَحَدَّى الدُّنْيَا: شُعُوبًا وَأُمَصَارًا
وَنَبْنِي - أَنَّى نَشَأُ - لُبْنَانًا⁽⁴⁵⁾

تتجسّد، في هذا المقطع الطويل الملحمي-البُطولي الذي يبدأ بمبالغة مُفْرِطَة، المظاهر الثلاثة للمبالغة (التبليغ، الإغراق، الغُلُو)⁽⁴⁶⁾. وتصف الحركة التّصاعُديّة من "التبليغ" إلى "الغُلُو" تصاعد النّفحة المنطلقة من المعقول إلى اللّامعقول.

يتحقّق استنفار لكلّ الأرض ولكلّ عناصر الطّبيعة من أجل بلوغ الطُمُوح، هذا الطُمُوح الهروميشي ذي الملامح المَلحميّة، يُعبّر عنه من جديد في فعل إراديّ لا يقهر ولا يُهْزَم ("أَنَّى نَشَأُ") موسّعاً الفضاء اللّبنانيّ إلى تُحُوم الأرض. هذا الحقّ بأسْخِخُواذ الأرض، عبّر عنه "قَدْمُوس" في أبيات سابقة من خلال رؤيا ثنائية:

... مَشْرِقُ الْأَرْضِ سَاجِي،

يَوْمَ أُعْطِيَ، وَمَغْرِبُ الْأَرْضِ سَاجِي⁽⁴⁷⁾

إِنَّ "التَّوَسُّعِيّة" السّعليّة ظاهرة أخلاقيّة وذهنيّة، إذ لا يمكن للإنسان أن

(45) "قَدْمُوس"، ص 70 - 71.

(46) التبليغ: مبالغة تعبر عن أحداث مُفْرِطَة إنّما يمكن تصوّرها إن بالنسبة للفكر أو للاستخدام (مثال: لا شيء في طريق الطُمُوح).
الإغراق: يملن عن شيء معقول بالنسبة إلى الفكر، إنّما لا معقول حسب التجربة أو الاستخدام (مثال: ستقحم البحر والبر).
الغُلُو: مبالغة لا يمكن للفكر أو الاستخدام تقبّلها (نَذْرِي في كل شَطٍّ قُرَانَا ونَبْنِي أَنَّى نَشَأُ لُبْنَانًا).

(47) "قَدْمُوس"، ص 60.

يُقَيَّد في حدود طاقاته الجسدية ولاسيما أنَّ المَقْدِرَات التي يتمتّع بها تسمح له بتوسيع سلطانه على الكون بأسره:

فيمّ عيناه تَمْرَحَانِ على الأفق، وَتَسْتَظِلُّعَان تَحْمًا تَحْمًا؟
ويَدّ في مجاهِلِ الجوّ تَمْتَدُّ تَبَاهِي نَجْمًا، وَتَقْطِفُ نَجْمًا؟⁽⁴⁸⁾

ليس أفضل من هذين البيتين للتعبير عن البُعْد الكُونِيّ حيث يحاول الإنسان مُلامسة الحدود الأفقيّة والعموديّة لهذا الكون اللّامحدود. فبالنسبة إلى الإنسان السعقليّ، الكون هو مكان للسرور والراحة ("تَمْرَحَان") وهو بذلك تأكيد لَتَفُوقِ جماله ("تَبَاهِي نَجْمًا"). إلّا أنَّ الصّورة تتداخل في تَوَازٍ تماثليّ "أفق/الآزورد"، ويحقّق سعيد عقل في هذا البيت حلمَ عدد كبير من شعراء الغرب بل هاجسهم. يَبْدُ أنَّ هناك بُعْدًا ثالثًا غيرَ موجود، ألا وهو العُمق. هل نَسِيَهُ؟
... الفَتْحُ كُلُّ الفَتْحِ بالعُمقِ، لا بِعَرْضِ وَطُولِ⁽⁴⁹⁾

وفي نشره لهذه الصّور في كلِّ أرجاء الكون، يخلق سعيد عقل شاعريّة للفضاء تُسَاهِمُ في التّعبير عن هذا الاندفاع نحو العظمة، نحو المستحيل، ونحو الأعالي. هذا الفضاء الَّذِي يعتبره بعضهم مصدر قلقٍ وخوفٍ ودُغْرٍ يتحوّل لدى شاعرنا إلى مكانٍ يَمْرَحُ فيه متجوّلًا وكأنّه في أرجائه، وكأنّه حقلٍ يقطف منه النّجوم كما تُقْطَفُ الأزهار. وبدلًا من أن يخضع للضّخامة الكونيّة، يُخَضِّعُها هو لإرادته. هذا التّفَاوُلُ المُفْرِطُ يَكْشِفُ بالطّبع عن جانبٍ سادّجٍ، لا بل طفوليّ، يعتبر عنه بثقة بالإنسان لا تتزعزع، مُزِيلًا أيّ اضطرابٍ وأيّ تساؤلٍ أنطولوجيّ. لعلّ هذا الجانب هو الَّذِي يجعل شعره "قديمًا" بعض الشيء بنظر الشعراء المعاصرين الَّذين تولّد الحيرة والاضطراب والارتيابيّة لديهم التّشاؤم والقلق الوجوديّ، كنتيجة للشّعور بالعدم.

(48) "قدموس"، ص 54.

(49) "قدموس"، ص 39.

3. 'كما الأعمدة' أو جدلية الأنا والآخر

في الانتقال من 'قدّموس' إلى 'كما الأعمدة'، نجد أنّ القفزة الزمنية هائلة. من 1944 إلى 1974، ثلاثون سنة من التجربة الشعرية تفصل النصّ الدرامي عن شعر المقام أو شعر المناسبات، والموضوعة الوطنية عن الموضوع المذجّية، والعام عن الفرديّ. ومع ذلك، فإنّ الفضاء الشعري هو نفسه، و"الفارق عينه يظهر من خلف معنّى الكلمات (...) القيم الدلالية"⁽⁵⁰⁾.

في الواقع، وفي ما يتعدّى الكلمات، توجد "مساحة داخلية للخطاب"⁽⁵¹⁾ حيث لا يتمّ تحريف الآلية الداخلية ونسق التطوّر على أثر التغيّرات التي تطرأ على الفضاء الخارجي للسرد - بالمعنى الجيني (نسبة إلى جيرار جينيت) لللفظة - أي القصة أو الواقع المرّجعي⁽⁵²⁾. فبإشارتها إلى "المسافة التي تفصل بين اللفظة والمعنى الافتراضي للدلالة إلى نظام ثقافي"⁽⁵³⁾، تكثيف وظيفة الخطاب الدالة لذاتها - هذا المجال الدلالي للغة - عن نفسها مثلما "يكشف العور اللاواعي عن نفسه في حلم أو مقوّة"⁽⁵⁴⁾ وذلك بغضّ النظر عن الزمان والمكان الخارجيين.

أكثر من إشارة تصل ساحة الخطاب في 'قدّموس' إلى تلك التي في 'كما الأعمدة'؛ من بين هذه الإشارات نجد "الذاتي" المتواري الذي يرسم خلف أشكال خطاب موضوعي، هذه الـ"أنا" التي نكتشفها من خلال الآخر. لكن إذا كانت اللغة الدرامية تحوّل دون الظهور الملمّوس للـ"أنا" في الخطاب، فإنّ

Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 189.

(50)

Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 189.

(51)

Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., pp. 71-72.

(52)

Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, op. cit., p. 189.

(53)

Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 103.

(54)

شعر المناسبات يسمح بذلك. لقد تمّ تحليلُ هذا الظهور في الفصل السابق، يبقى علينا أن نعرف كيف، من خلال خطاب موجّه إلى "الآخر" ومفترض به التحدّث عن صفاته بكلام تقريظي، ينجح الشاعر بالأّ يتحدّث إلّا عن نفسه، مشيرًا إلى نفسه ومُعيدًا إنتاج الفضاء عينه الَّذي كان قبل ثلاثين سنة. فمن خلال أشكال وموضوعات وأزمنة مختلفة، فإن ما يقدّمه إلينا هو الفضاء الدلّالي نفسه:

و إذا نَحْنُ، إلى الله،

شِراعٌ في خِصَم⁽⁵⁵⁾

وفي قصيدة ذات مناج تاملية-فلسفية، يخطّ سعيد عقل صورة مصير إنساني لا هدف له سوى الله. فالسُّكُون الَّذي توفّره الغائبة الأنطولوجية يُعوّض عن الاضطرابات الّتي يمكن أن يولّدها خِصَم هائج، عاصف أو غير مستقرّ (على صورة المغامرة الإنسانيّة). ليس "هذا الشِراع إلى الله" إلّا المَيل نحو المطلق، نحو السُّمُو الَّذي يؤمّن للإنسان، في ما يتعدّى الصّعوبات الّتي يجب تجاوزها أو المصائب الّتي يجب احتمالها، أسباب تفاؤل مبني على يقين غائي. ليس "شِراع نحو الله" وحسب، إنّما نَظير هذا الله الَّذي يُجلّه ويعبده. فالمسافة "المطلقة" هي بالضرورة مسافة نَزْجِيّة، إذ يَعرّكُ الإيمان بالقيَم المُطلقة صورة المؤمن في المياه الصّافية للشيء الَّذي يؤمن به:

وَجُهاثُ الحقِّ تَهْوَى لَفْتَيَّ،

قُلْتُ وَجْهَ اللهِ تَهْوَاهُ الدُّرُوبُ⁽⁵⁶⁾

ومع أنّ عبارة "قُلْتُ"، المتحفظة والموقرة، تفصلُ بين الشطر الأوّل

(55) كما الأعمدة، قصيدة "الهيئة"، ص 39.

(56) كما الأعمدة، قصيدة "داوي شعري"، ص 159.

والشطر الثاني، فإن العلاقة تماثليّة بينهما. إلّا أنّه من خلال هذا التّماثل الواضح يمكن قراءة نرجسيّة مطبوعة بـ "أنويّة" رومنتيقيّة تُظهر الشّاعر - الـ "أنا" خاصّته - مركز العالم الّذي يلتقي فيه كلّ شيء وخصوصاً العدالة. ومرة أخرى، يبرز روستو في الحواشي، ولكن من دون الشّعور بالاضطهاد. وبين أن يكون مصدرًا للعدالة أو مصدرًا لكلّ القِيَم (الله)، فالمسافة ليست كبيرة، إنّها كمساحة بيت من الشّعور.

هذه الثقة بالإنسان، بعظمته، بمصيره، هذا اليقين بأنّه قادر على تجاوز الصّعوبات و"الدّوامات المُرّة" (البحر) تجعل سعيد عقل، بنفحة من النّرجسيّة الّتي اعتاد عليها قراؤه، يعرف نفسه كقوّة لا تُقهر تُسمّى نحو "الصّعْب".

كَانِي مَهَبِّ الرِّيحِ، وَالصَّعْبِ مَنْزِلِي،

وَشُغْلِي حَطُّ الْحُسْنِ فِي الْحَجَرِ الصَّلْدِ⁽⁵⁷⁾

يعمل البيت الثاني - الّذي يمكن اعتباره كناية عن النّحت - كتفسير استعاريّ للصّورة الّتي تنقلها عبارة "الصّعْب منزلي" الاستعاريّة أيضًا، إذ تجد في مَهَبِّ الرِّيحِ التّشبيه التّماثليّ الذّالّ على صعوبة المكان الّذي اختاره لنفسه، ألا وهو الفنّ. ولكن من خلال امتزاج الصّور يمكن قراءة توق نحو المنيع (المتعذّر بلوغه)، نظير تجاوز الذّات وجهد من أجل خُلُقٍ جماليّ حَيٍّ من خلال المادّة الجامدة. وتنبع من هذه المقارنة نرجسيّة أبولونيّة (نسبة إلى أبولون، إله الشّمس والفنون عند الإغريق) متأكّدة من موهبتها، خاصّة أن للـ "ريح" (مهَب...) عند سعيد عقل دلالات الرّوح والطّاقة.

لا يتردّد الشّاعر في إعطاء عمليّة الكتابة قُدْرَاتٍ خِلاَقَةٍ لا محدودة، مُضْفِيًا أهليّة الخلق الكونيّ على عمليّة الإبداع الشعريّ.

(57) "كما الأعمدة"، قصيدة "تكرّرت الأسياف"، ص 41.

من وَرَدَتَيْنِ اثْنَتَيْنِ الشَّمْسُ، أَرْفَعُهَا،
فَالْكُونُ شَخْطَةُ جَبْرِ وَالْمَدَى كَلِمٌ⁽⁵⁸⁾

من جديد ها نحن أمام صورة بروميثيوسية وأطلانيسية في عبارة 'أرفع الشمس'. إلا أنّ هذه القوّة العظيمة قد خُفِّت بصورة 'الوردتين' التي تشكّلت منها الشمس. وتترأى لنا في الصّورة التي ينقلها البيت الأوّل، نقیضة ضمنيّة بين القوّة واللّطافة، وأيضاً تماثلاً بين ألق الشمس ونضارة الورد. إذا كانت الأولى، أي النقيضة، تُحير، فإن الثّانية أي المماثلة تشدّد العزم. إنّ عبارة 'أرفعها' التي تنهي الشّطر وتأتي بعد 'الوردتين'، لا تدلّ على فكرة قوّة هائلة يقدّر ما تدلّ على خفّة ماهرة تُجيد قرّ معالجة الأمور الصّعبة بالبساطة المطلوبة. تدفعنا ثقافة سعيد عقل الهيلىنيّة الكبيرة إلى قراءة صورة أبلون في هذا البيت، إله الشمس والفنون، الذي أراد التّشبه به. ومن خلال مقارنة عمليّة الخلق من صنع فنّان يبدع بلامبالاة الكون 'بشخطة جبر' والمدى (بمعنييه المكانيّ والزّمانيّ) برسم كلمة، أراد سعيد عقل خلق مماثلة بين الفنّان والله. شمس، كون، مدى، وضوح، عظمة، جمال، فضاء، هذه هي معالم الكون المُنير دائماً والمطمئنّ دائماً لدى شاعر الصّفاء المُطلق الذي هو سعيد عقل.

تبعث الأنوّة النّرجسيّة هذه في كلّ قصائده روحاً تبقى هي نفسها. فهو لا ينشد عظمة الآخر إلا لينشد عظمته هو، وكلّما كان الموضوع صعباً وجد لذة في إمالته نحوه. في قصيدة موجهة إلى عليّ بن أبي طالب، المُحارب الباسل والأديب الكبير، يقتبس من أسطورة عليّ عينها إشارات لكي يسمو بصورته الخاصّة:

كلامي على ربّ الكلام هوى صعب

(58) 'كما الأعمدة'، قصيدة 'من وردتين اثنتين الشمس'، ص 58.

تَهَيَّئْتُ! إِلَّا أَنْتِي السَّيْفُ لَمْ يَنْبُ⁽⁵⁹⁾

من جديد، تتكرّر موضوعة الصُّعوبة الجَدَّابة، والفاطنة، وحتّى المُرعبة، إذ إنّ تجاوزها يمكنه أن يتساوى - من حيث الشَّجاعة وفنّ الحُطابة - مع ذلك الذي أصبح رمزاً لهاتين القيمتين في ذاكرة العرب الجَماعية. ليست صورة السَّيْف هنا أعتباطية، إنّما يقتبسها من أسطورة عليّ نفسها. كان هذا الفارس المَقْدَام يَحْمِلُ سَيْفًا أسطوريًّا اسمه "ذو الفَقار" وكان ذائع الصُّيت بسبب دِقَّة ضَرَبَاتِهِ الَّتِي "لَمْ تَنْبُ" قَطُّ. ومن خلال إظهار نفسه في صورة السَّيْف، يرتفع سعيد عقل إلى مرتبة الشَّخصية الأسطورية الَّتِي يمثِّلها علي. ففيمَا يُغْنِيهِ، يُغْنِي نفسه، ومن مديحه لِعَلِيّ يصل إلى مَدْح الذات.

حَبِيتُ عَلِيًّا مُذْ حَبِيتُ شَمَائِلِي⁽⁶⁰⁾

يأتي حَبّ الذات قبل حُبِّ الآخر، ويعباراتٍ أخرى، إنّ أكتشاف الآخر هو نتيجة أكتشاف الذات. فعليّ هو ذاته الأخرى أي سعيد عقل أيّام الإسلام الأولى. فلقد نُظِّمَت القصيدة بِقَصْدِ المُمَاثَلَةِ بين الذات والآخر من خلال حَوَافِز تنتمي إلى الآخر (السَّيْف، فنّ الحُطابة، الشَّجاعة، الصُّفات الإنسانية...). مكانان وزمانان ثقافيّان تَوازَيَا. وعلى الرُّغم من فارق الزَّمَن الذي يَفْصِلُهُمَا، فالقِيَمُ نَفْسُهَا لا تزال سائدةً وكأنَّ شيئاً لم يتغيَّر. ينكر المكان السَّعْليّ على الزَّمَن كلّ قدرة للتَّغيير. إنّهُ زمن لا يتغيَّر، إذاً هو مطلق.

يبرز التَّفَاذُّ إلى المطلق دائماً كاستيلاء على الكون. وفي مدحه دمشق بعد حرب 1973، يقول:

قَبْلَكَ التَّارِيخُ فِي ظُلْمَةٍ

(59) كما الأعمدة، قصيدة "كلامي على ربّ الكلام"، ص 80.

(60) كما الأعمدة، قصيدة "كلامي على ربّ الكلام"، ص 81.

بَعْدَكَ أَسْتَوَلِي عَلَى الشُّهْبِ⁽⁶¹⁾

صورة الشطر الأول مُسْتَهْلَكَةٌ وعادية، يَبْدَأُ الموضوع السعقلية تتبلور في الشطر الثاني، وهي موضوع الاستيلاء على الكون، من خلال صورة الشهب الأَزَلِيَّة. إِنَّ التَّوَازِي المَضَادَّ بين الشطرين يرتكز في علاقة "قبل" و"بعد"، "ظلمة" و"نور"، وهي علاقة تُشكِّلُ فيها دمشق المَحْشُور الذي لا يتغيَّر. ولكن إذا كانت "قبل" تتعارض صراحة مع "بعد"، فَإِنَّ "الظلمة" ليست الضَّدَّ التَّامَّ "للشهب". ومع أَنَّ هذه الشُّهْبُ "مُتَبَرِّكة"، إِلَّا أَنَّ الشُّهْبَ موجودة في محيط مظلم. ولكن سعيد عقل لا يرى هذا المحيط، إذ إن هذا الفراغ الكوني، سَوَاءً أكان مُضِيئًا (الصُّبْح) أم مظلمًا (الليل)، لا وُجُودَ له في الشَّعْرِيَّة السعقلية. لم يشكِّلِ الكون عَدَمًا⁽⁶²⁾ أو خواءً أو "فَرَاغًا كَرِيهًا" على حدِّ تعبير دوهاميل. فلقد تمَّ إدراكه من خلال العناصر التي تملؤه، وهذه العناصر ينتقيها الشاعر دائمًا مُشِيعَةً (الشمس، القمر، النجوم - الشُّهْب) ويعيدة كي يكون النفاذ إليها تسامياً أو تجاوزاً. هكذا، تُغْنِي "الشُّهْبُ"، التي تعبِّر عن الضَّوء والعظمة، مَعْنَى "ظلمة" من خلال إلحاقها بفكرة الإذلال. وفي تكريم نهرو، لا يجد سعيد عقل أفضل من السَّرِّ للتعبير عن اتِّصَالِ النُّهَى بِالْمُنْتَهَى:

كَالِهِنْدِ سِرِّ الْهِنْدِ أَنْتَ، وَكَالْنُهَى

أَوْتُنْتَهَى؟ وَإِلَيْكَ كَانَ الْمُنْتَهَى⁽⁶³⁾

إِنَّ التَّعَارُضَ بَيْنَ الْمُنْتَهَى وَاللَّامُنْتَهَى يُغْنِي دِلَالَةَ كَلِمَةِ "سِرِّ" وَ"نُهَى"،

(61) "كما الأعمدة"، قصيدة "شام يا ذا السيف"، ص 106.

(62) بالنسبة إلى مسألة العدم، انظر أطروحتنا، م. ص.، ص 229-232.

(63) "كما الأعمدة"، قصيدة "أغنية الحجر"، ص 239.

إحداهما مغلفة يصعب سبرُّها، والأخرى لا حُدودَ مرئية لها. ويتحكَّم دومًا إلغاء الحدود بهاجِسِ المطلق الذي يلازم الخيال السعقلي، وكأنَّه فضاء لا حدَّ له. في الجدليَّة التي تربط الـ"أنا" بالـ"آخر"، لا يتعلَّق الأمر بعناء أو صِراع أو نزاع، بل بشيء من التَّكامل يتحقَّق في وجود يحدِّد فيه المطلق بدايته ونهايته، هذا المطلق الذي يفلت منَّا والذي يحاول الشَّاعر بُلوغَه بأيِّ ثمن. لم يعد الـ"آخر" "كائنًا" موضوعيًا، إنَّما هو الكائن الذي من خلاله يَتِمُّ إنجازه فعل الشَّاعر الخلاق واكتماله. إلَّا أنَّ هذا الفعل الشعري يتحقَّق في إطار مكانيّ، أبعاده هي دائمتا: الـ"هنا" والـ"هناك"، الـ"أعلى" والـ"أسفل"، الـ"نسيبي" والـ"مطلق" في محاولة تقرب المسافات وتُلغِيها. هذا الفضاء المبني بدقَّة سوف يختفي كموضوع (كواقع موضوعي) ويذوب في الـ"أنا" الجوهرية للشَّاعر.

تواصل "الخُماسيّات"، في مرحلة التَّضج، الموضوعة السعقلية لِلكون بما هو مصدر تفاؤل ونفاذ إلى الله.

تفاهل، أزمِ النَّظَرُ

على المَدَى التَّيَّاه

مَتَّ لَا تَقُلْ أَوَّاه

تَضَيِّقُ أَرْضُ البَشَرِ

غابر بقلبِ الله

يشغل كلُّ من التفاؤل والمدى التَّيَّاه والموت والضَّيق الأرضيِّ والله، في توازٍ شكليّ ودلاليّ، مساحة الأبيات الخمسة من الخُماسية. إنَّ البنية الذرائعية (البراغماتية) للخُماسية تضفي عليها الخصائص اللازمة لحكمة أخلاقية. وفي هذا الصَّدَد يُنشئ الاستعمال المتكرَّر لصيغة الأمر علاقة مباشرة بين الرَّاوي والمروى له أي المتلقّي، جاعلاً من مغزى السَّيرة المتناقلة نهجاً يحاول الرَّاوي من خلاله

أن يعدّل من سلوك المتلقّي⁽⁶⁴⁾. إلّا أنّه، بِغَضِّ النَّظَرِ عن المستويين الروائي (القصة) والتّأويلي (التأويل الأحاديّ الدّلالة للقصة) اللّذين يفترض بهما عموماً أن يجمعا بين الأشكال والصّور، تتضمّن هذه الحُماسيّة - المقتصرة على المستوى الدّرائعيّ الوحيد (النهج السلوكي العام) - بنية لا يغيب عنها التّوازي. فهي تبدأ بالتفاؤل والمدى الضّائع، وتنتهي بصورة القلب الإلهيّ، فينشأ تَرادُفٌ بين هذه الموضوعات الثلاثة، بينما تتعارض جميعها مع "الضّيق" (النقيض المباشر للـ"مدى") والتّأوّه والموت. هكذا تَتِمُّ استعادة المتخيّل الشعريّ السّعليّ، الذي استطعنا إبراز بَعْضٍ من خاصيّاته الأساسيّة في هذه الأبيات الخمسة التي تلخّص نظرتَه للكون وتأويله له في منهج عام (المستوى الدّرائعيّ-البراغماتي) يشكّل بحدّ ذاته فضاء شعره ومادّته. إن سّاعة الكون، بدل أن تولّد القلق والخوف، تصبح مصدرًا للتّفاؤل. هذا ما أكّده سعيد عقل في البيان التّبادعي⁽⁶⁵⁾ حيث قال "بما أنّ الإنسان يَمْلِكُ المستقبل مع الله، فهو يشعر بالفخر".

في خماسيّة أخرى، يقتصر تفاؤل الشّاعر بالدّنيا على لحظات الاتّصال بالقدّر، هذا القدر العطوف دائماً الّذي لم يَحْشَهُ يوماً بل فَتَش عنه بآسْتمرار:

فَصَيْتُ عُمري قَوْقُ أَوْصَابِهَا
هذي الحياةُ الثّرةُ المُتَنَظَرُ
لم أَشْرَبِ الصّرفِ ولا المُعْتَكَرُ
لَكِنِّي يَوْمًا على بابِها

(64) المروي له هو تعيين مجرّد وليس قارئ مادّي. يسمّى بمروي له الشخص الذي يقيم علاقة اتّصال مع النّص والرّأوي. انظر: G. Genette, "Discours...", op. cit.

(65) التبادعي: الإبداع معاً، وثيقة من المبادئ الإيديولوجيّة والسياسيّة للجماعة الّتي شكّلها سعيد عقل في سنة 1978.

دَقَقْتُ كَأَمْسِي بِكَاسِ الْقَدَرِ.

فالبنية الحكيمية، في تعاطيها بأمور مَظروقة ويوميّة، جعلت الخماسيّة تُخسّر بعضًا من صفاتها الشعريّة. إلّا أنّنا نستخلص منها هذا التّضادّ بين اللحظة والقدر، الرّائل (اليوم) والأبدّي (القدر)، المحتوم والحتميّ. ولكن لا يتعلّق الأمر دائمًا في خماسيّاته بالأخلاقيّات والآداب والسلوكيات، إذ نجد أحيانًا أنّ بعضها يَتَمَحَوَّر حول مشاعر الحبّ الممزوجة بالترجسيّة التي تُصَبّ كالعادة في عالم مُشعّ وفَرِح:

أَنَا وَعَيْنَاكَ وَقَوْسَا قُرْخُ

وَلَتَعْرِفِ الشَّمْسُ عَلَى بَمَّ عَوْدُ

وَيَرْقُصِ الدُّمْلُجُ بَيْنَ الرُّنُودِ

وَقَدَحَ يَرْنُ يُغْرِي قَدَحُ

أَنَا، وَعَيْنَاكَ، وَيَلَى الْخُلُودُ

فمن خلال توازٍ تركيبّي وفنّي بِنْيَة متداخلة ("أنا وعيناك" تحيط بمجموعة من الأفعال المُتوازِية والمتزامنة: "ولتعرف الشمس"، "ويرقص الدملج"، "وقدح يرن يغري قدح")، يعيد سعيد عقل هذه اللحظة بالذات التي استحضرها منذ قليل والتي تسامر فيها مع القدر، خالية من أيّ نهج سلوكتي يريد إيصاله إلى القارئ، تجمع هذه الخماسيّة المُشعّة والرّثانة عناصر مبعثرة وخليطة: الشمس والعود والدملج والقَدَح والقَوْس قُرْخ في مساحة الأبيات الخمسة الضيّقة لتخلق مزيجًا من الأصوات والضوء والألوان التي هي إشارات فرح. نقترّب مع هذه الخماسيّة من موضوعة الفَرَح التي بانّت لنا حُطوطها العريضة. إذ كانت أعماله الغنائية قد عالجت بشكل خاصّ مساحة الغبطة هذه الخالية من كُلّ كآبة أو ألم أو حزن أو خيبة.

بالتّالي تكون العظمة والغبطة عنصرَي الفضاء الشعري السعقليّ.

II - الغبطة، أو الفرح الوجودي

لاحظنا في الأعمال التي سمحت لنا بالكلام على شاعرية العظمة، أنَّ الطَّاقة الحيويَّة التي كانت تدفع بالتَّوق نحو المُطلق، لم يَحُلْ دونها أيُّ انشغالٍ أو همٌّ دُونِيٍّ كما لم يَعْقُ أيُّ عامل آخر التَّفَاز إلى هذا الأولمب الرُّوحِي. كان التَّوق بِحدِّ ذاته مطلقاً هو أيضاً. فالمسيح وقَدُموس والشَّخصيات التي كانت موضع مديح في "كما الأعمدة" تَمَّ تناولهم لا في إنسانيتهم فَحَسْبُ بل في ما كانوا يشكِّلون من عظمة أَسْتثنائيَّة. يجيب المسيح على إغراءات المَجْدَلِيَّة بـ "جُفون تَنسَامِي"؛ وقدموس، في تَضَمُّيمه الوطنيِّ وتَشَبُّهه لا يرغب في فهم المُغْضِلَةِ التي تتخبط فيها أخته أوروبَّ بين العشق وحُبِّ الوطن؛ أمَّا شخصيات قصائد المناسبات فلا ذِكر فيها إلَّا للأعمال الخارقة التي صنعت شهرتهم؛ وأخيراً الشَّاعر الطَّامح إلى إنجاز صورة عظمته الخاصَّة من خلال نماذج مستوحاة من التَّاريخ والأساطير والحياة المعاصرة. يحقُّ لنا بعد كلِّ هذا أن نتكلَّم على بِنْيَةِ تماثليَّة تحكم العلاقات بين الشَّاعر والشَّخصيَّة التي تشكِّل حسب قول مارسيل كريسو "خَلْقِيَّة متماسكة ومُتوازِية ومُتَّفِقَةٌ"⁽⁶⁶⁾. يتأكَّد هذا التَّماسك من خلال الصِّفَّة المشتركة التي تجمع هذه الشَّخصيات-النماذج المتنافرة والمشْتَبَهة من ناحية، والشَّاعر من ناحية أخرى. هكذا يَفْقِد مفهوم "الأشخصيَّة" (أو الموضوعيَّة) كلَّ قُوَّة لِإِحْساب توليف "شخصي" يشدَّد، من خلال التَّشابه، على تماثل كُلِّيٍّ وتامٍّ. ويجوز في هذا السِّياق قلب عبارة هوغو الشَّهيرة: "عندما أتحدَّث عن نفسي، أتحدَّث عنكم"⁽⁶⁷⁾ إلى عَكْسِها: "عندما أتحدَّث عن الآخرين، أتحدَّث عن ذاتي".

Marcel Cressot, *Le Style et ses techniques*, PUF, Paris, 1963, p. 51.

(66)

Victor Hugo, *Les Contemplations*, Préface, Gallimard, 1965, p. 12.

(67)

إلّا أنّ في هذا التماهي الكُلّي بين الشاعر والشخصيات-النماذج ينشأ اختلاف، ومن هذا الاختلاف تولد الأعمال الغنائية. وإذا كان لا شيء يوقف الشاعر في توقيه نحو المطلق مثلما لم يُوقَف "قذموس" (68) أي شيء في الطريق المؤدية إلى الظلم (68)، فعلى العكس كانت هذه النماذج، التي أسقط عليها مشاعر العظمة والسُّمو، تعترض العلاقة بين المشاعر وذات الشاعر وتُعيقها.

في الأعمال الشعرية، يسترجع الشاعر ذاته، ويُعيد من خلالها اكتشاف الحبّ والعالم الدُّنيوي. كما تتفتح المشاعر الثانوية التي سبق أن تحدّثنا عنها في هذه الأعمال، إذ يوجّه الشاعر نظره نحو الأشياء والمخلوقات التي تحيط به ليُتعرف وُجودَ الجمال (الأنثوي) والطبيعة ويتحقّق منه. وننتقل بذلك من الفوق بشريّ إلى البشريّ.

عَبَّرَ أنّ هذا النزول ليس سقوطاً. إذ يُبقي للحساسية الجمالية والفوق بشريّة يَحَقِّقُهَا، ولكن من دون الجدّيّة السابقة، وذلك من أجل التّشبع بالفرح وتوليد "شعرية الغبطة".

لا يمكن مقارنة هذا الفرح السعالي بالفرح البشري، وذلك لأنّه يميّز بكلّ ألوان البهجة التي يتمتّع بها المُصْطَفون: رَغْد العيش، والرّضى، والنّشوة، والسُّكون، والارتياح. ومع ذلك يتحدّث سعيد عقل عن الحبّ. كيف يلقي هذا الطّابع الدُّينيّ تعبيره في "الفرح" السعاليّ؟ كيف يَتِمُّ أنبعاث الرُّوحانيّ من الشّهوانيّ؟ ومع أنّ مفهوم الحبّ العُذريّ يساعد في تصنيف شعر سعيد عقل في فَرْع من فُرُوع الغزل (69)، إلّا أنّه لا يفسّر هذا التّزوّج الرُّوحانيّ-الدُّينيّ للغبطة

(68) "قذموس"، ص 70.

(69) ليس الغزل في الأدب العربي ثيمة أو موضوعة، فهو منذ الجاهلية نوع شعريّ على غرار

الفخر والهجاء والمديح إلخ، أنظر في هذا الصدد: André Miquel et Percy Kemp,

Majnun Layla: l'amour fou, Ed. Sindbad, La Bibliothèque arabe, Paris, 1984, p. 17.

السعقلية. مرة أخرى وجب اللجوء إلى أنماط التنظيم (التركيب حسب فاليري) للأشكال والصّور في المساحة النصّية.

يقدم سبينوزا مفتاح تأويل الغبطة: "من هنا نعلم بوضوح بما يقتضي خلاصنا، أي غبطتنا أو حرّيتنا؛ أعني به في حبّ ثابت وأبدّي مع الله تجاه الناس. يسمّى هذا الحبّ أو هذه الغبطة في الكتب المقدّسة المجد"⁽⁷⁰⁾. نجد في تأويل سبينوزا الموضوعات الرئيسيّة للشعرية السعقلية: الخلاص - الحرّية - الحبّ - الثبات - الأبدية - المجد. تظهر الغبطة وكأنّها حالة مشتركة للمجد (العظمة) والحبّ، للأبدّي والأرضي، للإلهي والبشري. إلّا أنّ سعيد عقل ليس مدعوًا إلى آتباع هذا النوع من الزّهد الدّيني؛ ومع ذلك نجد في قصائده الغزلية مكوّنات هذه الغبطة التي يصفها سبينوزا. فالغبطة السعقلية في نباتها الخلاصي، الصّافي والحرّ، تتولّد من حالة يتناوب فيها القُرب والبُعد، الرّغبة والعبادة من أجل الحفاظ على نقاوة الحبّ وعِفّته وروحانيته الثّابتة.

ومن خلال جدليّة القرب البُعد، تُفرض الـ"أنا" نفسها كمستوى نرجسيّ مُتسام، أبعادها الكون والبحث عن المطلق.

1 - مساحة العناوين

إنّ التوغّل في العناوين التي يتّقيها سعيد عقل لقصائده تُدخل، ولو سطحيًا وجزئيًا، إلى الفُضاء الشعري السعقليّ جوًا من الفرح والسّكينة والصّفاء والعظمة. ليس بالتأكيد عمق عالمه أو تعقّده اللّذين ينكشفان، إنّما واجهة البناء الشعريّ، محيطه وحدوده وبعض قيمه التي، وإن فاتها بعض التمييز، فهي بالتأكيد تقودنا نحو الجوهريّ.

Spinoza, *Ethique*, v. 36, c'est nous qui soulignons.

(70)

(71) الحبّ: "رندلي"، "أجمل منك؟ لا"، "قصائد من دفترها"، "دلزي".

الطّبيعة: "أجراس الياسمين".

تغطي موضوعتا الحب والطبيعة⁽⁷¹⁾ - وهما بمثابة عناوين - ليس فقط دواوين المرحلة الغنائية ولكن أيضًا دواوين أخرى ليست غنائية بالمعنى الحضري للكلمة، مثل "المجدلية" (قصيدة سرديّة) و"قدّموس" (مسرحة كلاسكية) و"كما الأعمدة" (شعر مناسبات). لا تحمل قصائد سعيد عقل ذات الموضوعات الرومنطيقية أيّ جديد سوى أنّها تكشف عن سذاجة عميقة، طفولية في بعض نواحيها، خالية من مشاعر القلق والألم والثمرد الداخلي. فالثيمات التي يمكن تصنيفها في خانة "الغزل" تشكل نوعًا من "خطاب العشق" السعطي وتعيد إنتاج الموضوعات الأزلية مثل الانتظار والحلم والذكريات السالفة والمشاعر والطموحات إلخ. ولكن انطلاقًا من جاضر يسعى، على الرغم من المسافة التي تفصله عن الحدث، بلوغ المحبوب متمتعًا بمزايا حالة الانفصال هذه.

ومن اللافت ألا نجد في القصائد المائتين والثلاث والثلاثين التي تملأ المرحلة الغنائية سوى ثلاثة عناوين تدلّ على القلق والألم وبعض الانزعاج الداخلي⁽⁷²⁾: "على رُخامة"⁽⁷³⁾، "لم يمرّ لم يسلم"⁽⁷⁴⁾ و"لاهية"⁽⁷⁵⁾. أمّا القصائد الأخرى فتندرج تحت باب الفرح والسعادة الثأمين، ما يجعلنا نشكّ في صدق المشاعر أو حتّى في صحتها: هل هذا فرح حقيقي أو مزيف، صحيح أو كاذب، عميق أو مجرّد خدعة لغويّة؟ كان الحب الرومنطقي غالبًا، إن لم يكن دومًا، مضبوغًا بالكآبة، والحزن الوجودي، والقلق والتمزق والانزعاج... وهي

(72) الأوّل موجه إلى تلك التي توقّيت، وكان يفترض أن يكون شعرًا شاهدًا للوفاة على اللوح الجنائزي؛ الثاني يكشف عن اضطراب المحبوبة التي تأثرت بلامبالاة العاشق وجرحته، ويعبر الثالث عن انزعاج العاشق تجاه اللامبالاة وخفة تلك التي يحب.

(73) "رندي"، ص 51.

(74) "قصائد من دفترها"، ص 22.

(75) "أجمل منك؟ لا"، ص 109.

حالات نفسيّة لا نجد لها أي أثر في أعمال سعيد عقل. عاشقٌ مسرورٌ، يَغْبُقُ بصفاءً داخليّ يعبر عنه بنرجسيّة مُفْرطة، لأنّ عالم عشقه، هو عالمٌ من الوضوح والنّور والرّوعة والبهاء. أمّا الظّلمات والعتمّة والدّناءة، فمقصاة عن هذه القصائد. وإذا ما ظهرت في بعض الأحيان، يكون ظُهورها إمّا للتّشديد على الوُضوح أو النّور أو العظمة، وإمّا لِيَتِمَّ التّغلب عليها وتَحْطِئها إلى عالم من الفرح.

وتأتي موضوعات الطّبيعة - التي لا تَقِلُّ سداجّة - لِتُرْسَخ هذه الغُبطة المعبر عنها في موضوعات الغَزَل. نَمِيز في سجلّ الطّبيعة، الطّبيعة القريبة مِنَ الطّبيعة البعيدة (الكَوْن). القمر والنّجوم والشّمس "تسطع" كلّها بروعتها وإبهارها، وأيضاً يَبْغِدها وارتفاعها واستحالة بلوغها أكثر ممّا هو لُغْزُها. فعالم سعيد عقل هو عالم البحث عن "المُطلَق" وليس تأملاً في الحالة الإنسانيّة الشّقيّة.

النّفاذ إلى التّخوم المستحيلة لا يبرز أبداً كبَحْثٍ "غير مجدٍ" (كما بالنّسبة إلى مالارميّه، المَيل "غير المُجدي" لِلْبَئِجَةِ إلى التّحرُّر من السّجن الأرضيّ) أو مستحيل، لكنّ كفاية ممكنة للواقع الإنسانيّ. هل ينضمُّ في بعض الأحيان إلى كبار الرّومنطقيّين الذين رأوا بينهم وبين الكون أَلْتِقاء عَظَمَتَيْن؟ بالتّأكيد نعم. لكن فيما "تعمّق" - نقتبس هذا المصطلح من بودلير - هذه المُواجهة بالنّسبة إلى الرّومنطقيّين قلقهم الوجوديّ وانقطاعهم عن العالم الدّنيويّ، يرْسَخ هذا الّلقاء، بالنّسبة إلى سعيد عقل، حواراً تواصليّاً هو بمنزلة إتمام لَوْضعه، إنساناً وشاعراً، على الأرض.

عندما يفارق نظر سعيد عقل الكون، يَتَجّه نحو الأرض، والطّبيعة المُزْهَرة، وبشكل خاصّ الأزهار من ورد وأكاسيا وزُنْبُق وقُرْنُفُل إلخ. تدلّ وتيرة تكرار هذه الزّهور في دواوينه على الحب والفرح والظّهارة والبراءة. إنّها طبيعة لا

امتدادات كبيرة لها، إذ تغيب عنها الغابة (نفع فقط على قصيدتين تتمخوران حول الغابة: "غابة اللوز" و"سِرّ اللّلب")، لتكون بقياس الإنسان، فتريح روح الشاعر ولا تظهرها ضائعة في مداها أو خاضعة ليقُل وجودها الهائل. فالمروج والحقول ليست مساحات شاسعة⁽⁷⁶⁾ بل أمكنة نجد فيها كل أنواع الزهور تملأ شعره بالألوان والعطور.

أمّا البحر والأمواج والأنهار والشواطئ والرياح فلا تملك أبدًا دلالات عنيفة أو عدوانية، إنّما تُساهم في خلق عالمٍ من السّلام حيث يشكّل النّفاذ إلى "ما يستحيل بلوغه" عِلَّة وجود النّاس الوحيدة. كما أنّ ليس للبحر عند شاعرنا دلالة "الهرب" - كما هي الحال عند الرومنطيين - أو "الهجرة" أو الرّغبة في الانعتاق من أرض الوطن نحو عوالم أخرى أكثر ملاءمةً، وأكثر ترحيبًا، لكنّه (البحر) موجود ليقوّد إلى حالة ثابتة من الفرح مع الحبيبة. ليس سعيد عقل بمُتوحّدٍ غير راضٍ - على الأقل، ليس في شعره ما يعبر عن ذلك - فهو، دائمًا، برفقة حبيبته في أثناء أسفاره أو تأملاته. لا يتألّم إنّما يتلذّد.

شعر الفرح والحبّ والطّبيعة والسّلام؛ هذه هي الموضوعات الكبيرة التي تُكشِف عنها العناوين، والتي تقترب كلّها من شعور هنيء ومتفوّت، في فضاء شعريّ فقير ولكن صافي: بعض الزهور، شاطئ، أشجار... والكون. يبيّن أنّ هذه العناصر اليسيرة تميّز بغنى متضمّن في الصّور (التّضادّ والتّوازي والتدرّج وكذلك الاستعارة) التي تُكشِف عن بنية للفضاء الشعري شديد التّماسك. فالخيال السّعليّ يكمن في غنى الحوافز الخارجيّة أكثر منه في دقّة الترابطات التي يقيمها فيما بينها. إنّهُ شعر العلاقات الفضائيّة.

(76) لبنان، ذلك البلد الصّغير الكثير الجبال، ليس لديه مساحات واسعة من السهول. فسهل البقاع، حيث تقع زحلة، مسقط رأس الشاعر، تحلّها سلسلة جبال تحدّد المساحة.

2 - الحبّ والمقدّس⁽⁷⁷⁾: جدليّة القرب والبُعد

إذا كان الحبّ شعوراً أو طاقة أو اندفاعاً قُوْصِيَّوَةً لا قِوام لها، فعلى العكس إنّ المقدّس فضاء مرّكّب حسب قواعد وطقوس أو حتّى "إشارات" تنظّم سلوك العاشق. ويلقى المقدّس في الحبّ أفضل تعبير عنه في هذا البيت من الشعر المستلّ من قصيدة عنوانها "أحبّك"، وكأنيّ بنا أمام "فعلٍ إيمانٍ حقيقيّ":

وَقُرْبُكَ لِي مَعْبَدٌ لَا يُمْسُ،

يُزَارُ وَيُلْمَسُ مِنْ شَاسِعٍ⁽⁷⁸⁾

فالتّزعة الدّينية والمقدّسة للعبادة في الحبّ، وجدليّة القرب والبُعد تجدان التعبير عنهما في هذا البيت الذي يستحضر كلّ جوّ المقدّس الدّينيّ ومكوّناته: "معبد"، "لا يُمْسُ"، "يُزار"⁽⁷⁹⁾، "يُلْمَسُ"⁽⁸⁰⁾. يعرف المصطلحان "يُلْمَسُ" و"لا يُمْسُ" تحديداً تضافريّاً بسبب العلاقة الجِناسيّة الّتي تربطهما: "يُمْسُ"/ "يُلْمَسُ". ويصيب التّحديد التّضافريّ للمصطلحين اللّذين يتميّزان، بالإضافة إلى الدلالة الدّينية في سياق البيت، بدلالة مادّيّة ولُمسيّة. يبيّن أنّهما وإردان بصيغة المَنع، فالأوّل من خلال التّفنيّ والثّاني من خلال الإضافة الّتي تُشير إلى المسافة ("من شاسع"). في الواقع، الفعل المقدّس هو عمل ناء، ولا يمكن للعبادة أن

(77) يجب استبعاد أيّ تشابه مع كتاب ريت جيران: "العنف والمقدّس". ليس المقصود هنا بمعنى المقدّس "التّضحية" أو "التّضحوي"، إنّما بمعنى "الدّيني" أو المحرّم المعارض "للمحلّ".

(78) "دندلي"، ص 25.

(79) يزور = زيارة الأماكن المقدّسة تعطي في لغة مسيحيّة الشّرق لفظة "مزار" (مكان مقدّس نزوره).

(80) نجد في العادات اللّنيّة لمسيحيّة الشّرق عادة لمس الأيقونات الّتي تمثّل القديسين من أجل الحصول على البركة.

تَتِمُّ إِلَّا فِي عِلَاقَةِ أَدْنَى/أَعْلَى، وَاضْعَةُ الْمَعْبُودِ عَلَى "مَسَافَةِ سَامِيَةٍ" يَصْعَبُ بِلَوْغِهِ، وَذَلِكَ لَكِي تُولَدَ الْعِبَادَةُ.

هذه الإحاطة الدِّيْنِيَّةُ المختصرة في بيت واحد - نستدلُّ من خلالها على جانب من جوانب فنِّ الشاعر في إيجاز تجربته الإنسانية - وتترافق بلفظتين تَشْغَلَانِ الْأَمَاقِنَ الاستراتيجيَّةَ، وتُعْبِرَانِ عَنِ الْقُرْبِ (قَرِيكَ) وَالْبُعْدِ (مَنْ شَاسِعٍ) وَتَوْسَّاسَانِ لِمُفَارَقَةِ الْحَبِّ الْمُقَدَّسِ: قَرَبٌ بَعِيدٌ أَوْ بَعْدٌ قَرِيبٌ. وبذلك يكتسب شعور الحب طابع العِفَّةِ الَّتِي تَلْفِظُ كُلَّ شَبَقِيَّةٍ.

هذا الوضع الذي تتحاذى فيه الرُّغْبَةُ (القرب) والممنوع (البعد) لا يسبب صَدْمَةً لِلشَّاعِرِ، إِذْ فِي الْبَيْتِ الَّذِي يَلِي وَيُنْهِى الْقَصِيدَةَ، يَبُوحُ لَنَا بِسُرُورِهِ الْعَمِيقِ:

أُحْطُ بِهِ لَفْتِي مِنْ بَعِيدٍ،
وَأَمْضِي عَلَى لَذَّةِ الْقَانِعِ⁽⁸¹⁾

فَاللَّمْسُ الَّذِي كَانَ فِي مَا سَبَقَ مَوْضِعَ السُّؤَالِ يَتَحَقَّقُ مِنْ خِلَالِ اللَّفْتَةِ - وَالَّتِي هِيَ أَكْثَرُ الْمَقَارِبَاتِ تَوْهُمًا - الْمَوْجَّهَةَ نَحْوَ الْمَحْبُوبَةِ، وَيَتَعَدُّ ("وَأَمْضِي") الْمُحِبُّ "عَلَى لَذَّةِ الْقَانِعِ". يَتِمَّيزُ الْمَصْطَلَحُ "لَذَّةٌ" فِي اللَّغَةِ بِدَلَالَةِ حَسَنِيَّةٍ حَضَرِيَّةٍ؛ إِلَّا أَنَّ هَذِهِ الْخَاصِيَّةَ تَبْطُلُ فِي السِّيَاقِ الَّذِي هُوَ مَوْجُودٌ فِيهِ⁽⁸²⁾. وَلَكِي يَتَحَقَّقُ الْمُقَدَّسُ وَالْعِبَادَةُ، فَإِنَّ الْعَوْدَةَ إِلَى الْبَيْتِ الْأَوَّلِ مِنَ الْقَصِيدَةِ⁽⁸³⁾ قَدْ تَنْهَى الصُّورَةَ:

أَجْبُكُ فِي ذُلَّةِ الرَّائِجِ،
وَأُخِيَا عَلَى أَتْلِ وَادِجِ،

(81) "زندلي"، ص 25.

(82) "نعم" لها في العربية، من بين معانيها، معنى الرضى، والاكتفاء بما لدينا.

(83) لسانا نتج، كما تلاحظون، الترتيب البياني للمجموعات أو للقصائد أو للآيات.

وأَعْرِفْ أَلَا أُنَوِّحُ بِحُجِّي،

فَأُبْقِي لَهُ فُسْحَةَ الْخَاشِعِ⁽⁸⁴⁾

يرتكز هذا البيت على "إيماءات" المقدّس ("الرّاع") وكذلك على المشاعر الدّينيّة: "ذِلّة"، "الخاشع"، "أمل"، وكأني به يعطي الحبّ كلّ مظاهر الفعل القُدسيّ حيث يَتِمُّ كَبْح الرّغبة الدّنيويّة بِبِراعة.

بذلك يبرز فضاء الحبّ السعقليّ كفضاء مقدّس ومرغوب فيه في آنٍ معاً. مرغوب فيه طالما أنّ المقدّس ليس دنيويّاً، ومقدّس طالما أنّ الرّغبة ليست مُلغاة. إنّها حالة وسيطة وغامضة حيث يَفْذِي البعد أوهام القرب، وحيث يتجاوز المثاليّ والحقيقيّ (من دون أن يتلامسا). من هذا المكان الضّيق، يندفع الخيال الشعريّ وَيَتَفَتِّح. ومع ذلك سوف يتّج هذا الخيال باستمرار موضع ولادة نفسه، ولن يكون أبداً إسقاطاً للبييدو (للشّهوانيّة) المَكبُوت⁽⁸⁵⁾.

في "فجر وفجران"، يبدو أنّ "النّظر" ("الرّؤيا") هو الحاسّة الوحيدة المؤهّلة لتحقيق مُفارقة القرب والبعد.

نَبَعَتَا الْوَرْدُ⁽⁸⁶⁾ لَيْسَتَا لِيَسْوَى الرُّوْيَا

فَقَرَّبَ بَدَا وَظَلَّ الرَّاهِدُ⁽⁸⁷⁾

تكمّن قرادة الشّطر الثّاني في التّناقض المزدوج الذي ينشئه؛ فمن جهة، يتعارض من حيث المعنى مع الشّطر الأوّل (رؤيا = بعد، مناقض لـ "قرب بدأ") ويتضمّن من جهة ثانية معارضة فريدة (قرب بدأ = قُرب، شَبَقِيّة، وظلّ

(84) "رندلي"، قصيدة "أحبك"، ص 23.

(85) سنرى لاحقاً أنّه حتّى في القصائد التي تتضمّن مواضيع جنسيّة (التّهدين) يسان المقدّس على أنّه رابط.

(86) تمثّل نبعتا الورد، التّهدين.

(87) "كُزّي"، ص 72.

الزاهد" = بُعْد، قداسة). نجد في الوقت عينه دعوة إلى اللّمس ومنع أيّ تماس. أمّا استعمال حرف العطف "و" فَقَدْ جَاءَ مَوْقِفًا لِأَنَّهُ شَدَّدَ عَلَى وَصْل السَّبْقِيَّةِ والزَّهْدِ مِنْ خِلَالِ فَصْلِ ضِمْنِي بَيْنَ الْفِعْلِ وَالْفِعْكَرِ. وبذلك تُصَانِ الْمَسَافَةُ (أو البعد) شأنها شأن القرب. يجد هذا الوضع الغامض توضيحه في صورة يستعيد فيها الشّاعر العاشق عناصر أخرى:

أَنَا الْحُسْنُ يُعْطَبُ إِنْ مُسَّ

لَا تَتَعَدَّ الْحَيْنُ...⁽⁸⁸⁾

يُسَمُّ، كَمَا الْفَاخِرُ الصُّعْبُ

فَيَالِكَ الْيَاسَمِينُ⁽⁸⁹⁾

لا يبقى من خانة المقدّس سوى فكرة "عدم الّمس" في "إذ مُسَّ"، فيما يزدحم الفضاء العِشْقِيّ بالمشاعر المحايدة (مثل "الحنين") وزُهور الطّبيعة (مثل "الياسمين") والمذاق اللّذيذ (مثل "الفاخر الصُّعْب"). أما تدخّل عناصر تنتمي إلى خانةٍ أخرى، وبخاصّة تلك العائدة إلى الطّبيعة، فتمتاز بوظيفة إغناء موضوع المقدّس وتنويعها. هنا تظهر علامات جماليّة الطّبيعة لدى سعيد عقل التي تتحدّ مع بنية شعريّة الفضاء، وفي الحالة هذه مع فضاء المقدّس. إذ ليس للطّبيعة في شعريّة سعيد عقل وظيفة مستقلة، فهي في خدمة "شيء ما" تستمدّ منه كلّ دلالتها.

وتتكرّر شعريّة القرب والبُعد، كما لو كانت صدّى، في غالبيّة قصائد الحبّ عند الشّاعر:

هَمَّ، لَا تُقَرِّبْ يَدَا،

هَمَّ بِالنُّظَرِ...⁽⁸⁹⁾

(88) "دلى"، قصيدة "أقوالك من ياسمين"، ص 54.

(89) "زندلي"، قصيدة "شال"، ص 199.

تكمّن دلالة البيت في الغموض الذي يُلْتَف فعل "هَم" كما لو أنّ سعيد عقل يستحضر تجربة يوسف في السّورة القرآنيّة⁽⁹⁰⁾. وعلى أساس موقف مُشابه لِموقف يوسف، حيث "يزيل" التّدخل النّهائي لله "أي أثر لِرغبة مُنحرفة"⁽⁹¹⁾، نلاحظ تغييراً في وظيفة الشّخصيّات: فالمرأة التي تدعوه ("هَم") ليست زُليخة كما في السّورة القرآنيّة، إنّما امرأة عفيفة تمثّل إزاء العاشق الدّور الذي مثّله التّدخل الإلهي إزاء يوسف. وعلى الرّغم من أنّ المقصود هنا لا علاقة له بالحقّة المطلقة كما في النّصّ الدّينيّ، فإنّ النّتيجة التي تمّ التّوصل إليها هي نفسها: فالرّغبة غير المتحقّقة تتوقّف عند حدود النّظر.

إنّ عدم تحقيق الرّغبة هو مصدر السّعادة الحقيقيّة للعاشق السّعقليّ الذي تفتّح رغبته في هذه المسافة التي تفصلها عن حدوثها:

في ضِحْكَةٍ بَاحَثٍ بِحُبِّ لَهَا،

لا يا يدي، لا تَقْطِني وأَسْعدي⁽⁹²⁾

يأتي المحرّم هذه المرّة من الدّات (يتحدّث التّحليل النّفسيّ عن رَقابة ذاتيّة). ومهما يكن، فقد استوقفت اليد "الخاتنة" في اندفاعها الشّبقيّ لكي تَلدّ السّعادة. بالإضافة إلى أنّ كلّ ماضي هذا العاشق المُرتعد هو حبّ عن بُعد:

قولي تَعَاظِنَا كُؤُوسَ هَوَى

يا طيِّبها...لَكِنْ على بُعْد...⁽⁹³⁾

لا يمكن الكشّف عن الحبّ السّعقليّ إلّا إذا كان على بعد، والشعر هو

(90) راجع سورة يوسف في القرآن الكريم، XII.

(91) راجع كتاب عبد الوهاب بوهدية، *La sexualité en Islam*، PUF، باريس، 1975، ص 36-35.

(92) "رندي"، قصيدة "تَضَحَّك لي"، ص 119.

(93) "دزى"، قصيدة "خلف الشّراب"، ص 134.

هذا الفعل الذي "يقول البعد" كما في القصيدة بعنوان "اكتفاء" حيث تظهر العاشقة كشيء ثمين يمكن لِلْمَس أن يُفْسده:

حَوْلِي دُنْيَايَ عَلَى بُعْدٍ
أَنَا لَا لِأَضْمَ وَلَا لِأُشْمَ
أَنَا... دَعْنِي... حُلْمٌ يُحْلَمُ⁽⁹⁴⁾

إنّ هذه الوضعيّة المُلتبسة التي تُفضي إلى الفضاء الحُلُمي، سوف تُشير سلسلة من الصُّور هي في الواقع استعادة مُوجَّلة لِلْوَضْعِيَّة الأَصْلِيَّة. يمكن للحلم، كاتِّساع وَهُمِي لِلضِّيق المَكَانِي الحَقِيقِي، أن يَشكِّل خَانة تتَجَمَّع فيها ظواهر متعلّقة به: كالوهم والخُرافة واليوتوبيا والاستيهام والرَّغْبَة والرُّؤْيَا... تستعيد بطريقة غير مباشرة جَدَلِيَّة القُرْب والبُعد.

قُبْلَةٌ فِي الظَّنِّ، حُسْنٌ مُغْلَقٌ
مُشْتَهَى ضَمٌّ إِلَى الصَّدْرِ وَفَرٍ⁽⁹⁵⁾

إنّ "إغلاق الحسن" كما ورد في البيت، هو الذي يجعل القُبْلَة والضَّمَّ مستحيلَيْن، ولكنّه، بالمقابل، يقيم مساحة الوهم ويوسّعها. وكلّ ذلك يبقى في إطار من "الظَّنِّ" (القُبْلَة) والمُشْتَهَى (الضَّمَّ)، ما يشير إلى الانفصال عن الشَّيء الذي ما إن يَتِم بلوغه، حتّى يَؤَرَّ أو يَتَبَخَّر.

مرّة أخرى، لا يبدو أنّ هذه الوضعيّة تزعجه، فيقبل العاشق بوطية خاطر أن يكون هذا "التروبادور" المُعاصِر الذي تكمن عِلَّة وجوده - وعِلَّة إنشاده - في التَّوَهُّم بأنّه قادر على بُلُوغ الوَهم المتعذّر بلوغه:
ودعيني أهيِّمُ قُرْبَكَ لَا أَدْرِي:

(94) "أجعل منك؟ لا"، قصيدة "اكتفاء"، ص 132.

(95) "رندلي"، قصيدة "العينيك؟"، ص 10.

إِلَيَّ أَنْتِ أَمْ لِيُوَهِّمِي الْمُرِيبُ؟⁽⁹⁶⁾

إذ يغدو القُرْب من الحبيبة ("قُرْبِكَ") مكانًا للربِّب يُطيل تَجْواله الهائم حولها مستمدًا منها اكتفاءً أكيدًا:

...كَفَانِي أَنْ أُوهِمَّتْ أَنَّكَ لِي

يَا قُبْلَةً خَطَرَتْ ثُمَّ انْطَوَى الْحُلْمُ⁽⁹⁷⁾

توقم، حلم، تمثّل خيالي... تلك هي مكونات عالم الحُب الذي يقدمه لنا سعيد عقل، عالم شبيه بذلك الذي حلم به روسو ("إنّ عالم الخيال هو الأجلر أن يُعاش"). حتّى عندما ينتقل إلى الخطاب الإيعازي، داعيًا الآخر إلى واقع أكثر ألتماسًا، لا يتعدّى الإيعاز كونه براعة اللغة، لأنّ الموقع الذي يُنطق منه هو نفسه موقع المسافة المتعلّر اجتيازُه.

يزدهر هذا النّمط الإيعازي خصوصًا في "قصائد من دفترها"، ولكن حيث الدلالات المُلمّحة تبقى من دون أيّ تأثير لأنّها تُعلن من موقع يتعذّر الوصول إليه:

دَعْ مِنْ غَدٍ وَأَمْسٍ

الْيَوْمَ، خُذْ خَصْرِي...⁽⁹⁸⁾

أَلَا أَقْطِنِي كَمَا عَنْ أُمِّ

يُقْطَفْ عَنْقُود...⁽⁹⁹⁾

(96) "وندلي"، قصيدة "لا تَبْوحِي"، ص 28.

(97) "دلزي"، قصيدة "أقبلّة؟ بيت شعر؟"، ص 152.

(98) "قصائد من دفترها"، قصيدة "نزول الستار"، ص 49.

(99) "قصائد من دفترها"، قصيدة "دلال"، ص 54.

تبدو المحبوبة أكثر جراءة وإقدامًا وأقل صبرًا إزاء تحقق رَغَبَاتِها من العاشق الذي هو أكثر شُروءًا ورومنطيقيةً وأكثر مُسالمةً. في هذين البيتين دعوة صريحة إلى الاغتصاب أو الاعتداء. فالتشبيه في البيت الثاني يساوي في شَبَقِيَّتِهِ ما يوحى به "الحَصْر" المُغَرِّي، ذلك أَنَّ صورة اعتقود العنب التي تَرْجِع إلى التَّيْلِد اللَّذِيذ تولّد بدورها صورًا غاية في الشَّبَقِيَّة. ولكنَّ كلَّ هذه الإيعازات تَبَخَّر مع الحلم:

صَمَمْتُكَ، قَالَ لِي حُلْمِي، وطارَتْ

بقايا الحُلُم...⁽¹⁰⁰⁾

لا يعرف الحلم أبدًا في أعمال سعيد عقل امتدادًا وإطالةً، بل يَتِم إدراكه دائمًا كـ "لحظة" ما إِنَّ يُكشَف عنها حتَّى يَتِم تجاوزها نحو الحقيقة التي تعينها كحُلُم منطلق من الوهم. ولكنَّ مهما كان ظهوره آنياً، فهو لا يتوقف عن كونه المكان الذي تتحقّق فيه الرَغَبَات. إلّا أَنَّ هذه الرَغَبَات تعدّلها، غالباً، صورٌ تُجلبنا إلى عالم الطُّهر كما يبيّنه هذا البيت المأخوذ من قصيدة "نار" حيث يعرض المُجماع⁽¹⁰¹⁾:

وَجِسْمٍ - على رَغَمِ عَضْفِي بِهِ -

مُضِيٌّ، كَقِطْعَةٍ شَمْسٍ نَقِيٍّ⁽¹⁰²⁾

إِنَّ العَضْفَ الجِنْسِيَّ لا يُغَيِّد شيئاً من النُورانيَّة والظُّهارة الأصليتين لهذا الجسم، موضوع الرَغَبَات. فاعتماد صورة الشَّمْس من أجل استخراج الصِّفَات المشتركة من ظُّهارة وإضاءة هو خاصيّة الخيال السعفليّ الَّذِي يرى في الشَّمْس مطلقاً كونياً. كذلك يصبح امتلاك الجسم مُرادفًا لامتلاك الكون.

(100) "قصائد من دفترها"، قصيدة "صبا"، ص 60.

(101) هذه هي القصيدة الوحيدة، في كل أعمال سعيد عقل الشعرية، التي تشير صراحة إلى الإثارة الجنسية.

(102) "رندلي"، قصيدة "نار"، ص 145.

يُخَذُّو بنا الحلم والرَّعَبَات إلى التَّحَدُّث عن المَنَحَى الإيروسي في كِتَابَات شاعرنا.

3 - الإيروسية (الإثارة الجِنْسِيَّة): الاستحالة الأخرى

هل هذا العالم الأفلاطوني المصنوع من العِفَّة والطَّهارة خالٍ من نَبْضَات الإثارة الجِنْسِيَّة الَّتِي تَأْتِي "لِتَلْطَخ" مظهره البَثُولِي؟ وهل حُكِمَ على الشَّهَوَات الجسديَّة أبداً بالتحريم؟ نلاحظ أنَّ للشَّبَقِيَّ بعض التَّجَلِّيَّات الخجولة في إطار هذا الكون العفيف، وأنَّ الإيروسية حاضرة صراحة في كِتَابَات شاعرنا، إلَّا أنَّها إيروسية خاصَّة جدًّا إذ تتمحور حَضْرِيًّا حول "النَّهْدِين". ومن دون أَسْتِعَاد أقسام الجسم الأخرى (الوركين والعنق والشفاه...)، يَمْلِكُ "النَّهْدَان" في شعرته مِيزَة تفتح أمام التَّساوُلَات بابًا واسعًا من الأجوبة الَّتِي تسمح بتأويلات متنوِّعة.

ثلاث قصائد تحمل جهرًا عناوين تَرْجِعُ بطريقة صورية-مَجَازِيَّة إلى النَّهْدِين: "حَقَّان" (103)، "فَجَّرَ وَفَجَّرَان" (104) و"فِي الضُّوءِ مَنُحَوَّتَان" (105).

ومن دون أن نَلِجَ في تحليل نفسي قد يبتعد عن توجُّهنا العام، نقول إنَّ هذا التَّركِيز (على النَّهْدِين) يَرْمُزُ إلى عُقْدَة أوديب لم يهضمها الشَّاعر جيِّدًا إلى درجة أنَّ ورود موضوع الرُّغْبَة المتكرَّر، "النَّهْد"، في القصائد الثَّلاث المذكورة وكذلك في غيرها، يَكْشِفُ عَنِ آرْتِدَاد وعودة إلى نَهْدِ الأم. وفي كُلِّ الحالات، فإنَّ جمالها الخارق (فِي النَّصِّ السَّعْقَلِيِّ) يُساوي، من حيث الدَّرْجَة والقُوَّة، التحريم الَّذِي ينزلُ بِكُلِّ محاولة تلامس.

تبرز في القصائد الثَّلاث المذكورة مفاهيم المحرَّم بصورة منهجيَّة تقريباً:

(103) "أَجْمَلُ مِنْكَ؟ لَا"، ص 63-66.

(104) "دَلْزِي"، ص 71-73.

(105) "إِيد"، ص 142-143.

حُفَّانٍ لَا أَنبَى وَلَا أَجْمَلْ،

...

لَا لِلْهَوَى-حَذَارٍ!- لَا لِلْمَسْ⁽¹⁰⁶⁾

يَخْمِلُ "الحق"، موضوع الاستدلال، عِلَّةٌ دَلالات (وعاء يحتوي على عِظَر وَيُخَوِّرُ وَقُرْبَان). تستهويننا بشكل خاص الدَّلالات الدِّينِيَّة لموضوع الرِّغبة هذه الَّتِي تنشئ طابعه المقدَّس⁽¹⁰⁷⁾، وهو مظهر تشدَّد عليه الْمُحَرِّمَات ("لَا لِلْهَوَى" ... "لَا لِلْمَس") الإيروسية الملموسة. إنَّما في ما يتعدَّى هذه المقارنة، يبرز موقف العاشق الَّذِي يمكن مُقَارَنَتَه بموقف المؤمن أمام تناول الْقُرْبَان. تأتي الطَّبِيعَةُ الْقَمِيَّةُ لِهَذَا القربان لتعزِّز التَّقَارُبَ بين الشَّيْءِ والنَّمُوذَجِ المشبَّه به وتصفَّهها في جَدَلِيَّةِ القرب والبعد، مُشِيرَةً إِلَى الطَّبِيعَةِ الْمُقَدَّسَةِ لِلسُّلُوكِ العاشق. إذا كانت صورة الْقُرْبَان الصَّاعِدِ من "الحق" تُساوِي انْجِجَاسَ الضَّوءِ، فسوف يقول عنها سعيد عقل في مكان آخر إنَّها الغائِيَّةُ المنشودة:

حُبُّهُمَا؟ أَسْكُتْ، يَا زَهْرُ

مَا الْبُخُوحُ؟ مَا وَقَعُ الْقَوَامُ

مَا قُبْلَةٌ فِي الْمُتَنَظَّرِ

أَوْ فِي الْمَنَامِ؟

حُبُّهُمَا ضَوْءٌ قَمَرٌ⁽¹⁰⁸⁾

تستعاد صورة الْقُرْبَانِ فِي صورة الْقَمَرِ إِنَّ مِنْ حَيْثُ الشَّكْلُ (دائري) وَإِنْ مِنْ حَيْثُ اللَّمْعَانِ (ضوء).

(106) "أجمل منك؟ لا"، ص 63.

(107) حق: وعاء مقدَّس بشكل كاس تُحْفَظُ فِيهِ الْقَرَابِينِ الْمُكَرَّسَةِ مِنْ أَجْلِ مَنَاقِلَةِ الْمُؤْمِنِينَ.

(108) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "حُفَّانٍ"، ص 64.

في 'فَجْرٌ وَفَجْرَان' - هذا العنوان الدّالّ على الصّوء والطّهر - تدخل الأنا
المِثَالِيَّة (أو العليا) كَتَّعِينَ رَقَابِي:

حَذَرْتَنِي أُمِّي مِنَ الْمَسِّ بِالْبُلُورِ⁽¹⁰⁹⁾

غَيْرَ الْبُلُورِ فِي الْمَسِّ وَارِدٌ...⁽¹¹⁰⁾

ولأنّ التّهدين، موضوعا النّظر والرّغبة والتأمّل والافتتان، هما حلّى يُمكن
أن تُفسّدها أقلُّ حركة لَمَس، يتعلّد بالتالي بلوغها حتّى من قبل المعرفة
التّمكّنة:

هذان ما هذان؟ ما خلّف هذا

الثّوب؟ أن أحيا وأن أجهلا...⁽¹¹¹⁾

مخبّانٍ بعناية - أو حتّى بِقُدسيّة - وراء الثّوب، يشكّل هذان التّهدان،
موضوع التّحريم، عامل إثارة لِخيال العاشق. ولكنّه لا يتردّد في أن يعبّر في
قصائد أخرى عن أحلامه ورغباته بأن يُغلّف بهما. في 'رِنْدَلِي' تؤمّن للشّاعر
صورة التّكّوّر 'أُموميّة' الرّاحة والصّفاء... والشّعر:

تَعَالِي...

أنا فوق صَدْرِكَ أَطْيَبُ رَوْحًا

وَأَطْرَبُ شَيْعَرًا، وَأَضْفَى نَيْتَ

خَلَعْتُ شَبَابِي عَلَى نَافِرَتَيْنِ

يُو، وَعَلَى فُجُوةٍ عَارِيَةٍ⁽¹¹²⁾

(109) ثُجرات البلّور = التّهدان.

(110) 'دلزي'، قصيدة 'فَجْرٌ وَفَجْرَان'، ص 72.

(111) 'دلزي'، قصيدة 'في الصّوء مَنحوتان'، ص 143.

(112) 'رِنْدَلِي'، قصيدة 'نداء الرّبيع'، ص 95.

وهذان التَّهْدَانِ هما أكثر من موضوع رَغْبَةٍ، إذ يؤمَّنانِ لِلشَّاعر الصَّفَاء
والرَّاحَةِ اللَّذِينَ لَا يَجِدُهُمَا فِي مَكَانٍ آخَرَ، وَيُحَاكِيانِ الطَّبِيعَةَ-الْأَمَّ الَّتِي طَالَمَا
عَنَّاها الرُّومَنُطِيقِيُّونَ.

بالعودة إلى شِعْرِيَّةِ "البعد"، يقدِّم سعيد عقل التَّهْدِينَ كأشياء معلقة بين
النَّظَرِ وَاللَّمْسِ:

أقول: قد نَزَعِيهِ الرِّدَاءَ

عن قِطْعَتِي ضِيَاءَ

عُلَّقْنَا بَيْنَ الرُّؤْيِ وَاللَّمْسِ⁽¹¹³⁾

فَيَنِمُّ إحياء "المُحَرَّم" المعبر عنه في القصائد الثلاث، ومعه موضوعتا
"القرب" و"البعد". ومن المسافة الَّتِي تُفَصِّلُ النَّظَرَ عن اللَّمْسِ، وَالَّتِي تَضْمَنُ
الحَقِيقَةَ، يولد شعراً إيروسي يترجِّح بين الطَّرْفَيْنِ من دون أن يتمكَّن من تجاوز
حدود حالة تأملِيَّةٍ لِلشَّيْءِ المَقْتَسِ:

نَهْدَايَ بِيَالٍ أُغْنِيَّةُ

نَعَمٌ يُدْرِي نَعَمٌ يَوْهَمُ⁽¹¹⁴⁾

يبلغ التَّرْجُّحُ نطاق المعرفة، بين الإدراك والوَهْمِ. وتكمن حقيقة "التَّهْدِينَ"
في كَوْنِهِمَا مستَوًى مُعَقَّلاً يقع بين الحقيقة والوَهْمِ. قد يضع حَسَمُ هذا الالتباس
حداً للرَّغْبَةِ، وبالتالي للشَّعْر. وسبق أن عرَّف سعيد عقل الحالة الشَّعْرِيَّةَ
كَتَمْوُجٍ⁽¹¹⁵⁾ بين الوَخْفِ وَاللَّاوَعْفِ⁽¹¹⁶⁾.

يتكرَّر هذا التَّرْجُّحُ في قصيدة "قصائد من دفترها" حيث تُفْطِي المحبوبةُ

(113) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "حب"، ص 22.

(114) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "اكفاء"، ص 131.

(115) مقدمة "المجلدِيَّة"، ص 27.

(116) مقدمة "المجلدِيَّة"، ص 23-26.

العاشقُ فُرصةَ الكلامِ لِلحظةِ لِيُعَبِّرَ عما يختلج في داخله من مشاعر إزاء التهدين اللذين يبرزان كطعم:

وَقُلْتُ: "اضعبي، يا فَتْحَةَ الثُّوبِ، وأسهلي"

وَقُلْتُ: "اضعدي، يا نَجْمَةَ التَّهْدِ وَأَنْزِلِي" (117)

تكن كلُّ اللذة في هذه الحالة الملتبسة من السهولة والصعوبة، من الصعود والنزول، ما يجعل من التراجع، على الرغم من حافزها الإيروسى، نوعاً من الطفولية الرّغبة في العودة إلى التهد الأُموميّ. تكثر الأمثلة في هذا الصّدد:

ما ضَبِحَ عَمَّ... وضَبِحَ هَمَّ...

وَرَأَى قَمِيصِي تَتَلَيَّمُ؟... (118)

يدلُّ القميص المنثلم⁽¹¹⁹⁾ على المحرّم الذي يلحق بكلِّ محاولة للوصول إلى التهديّن، بينما تخلق مجدّداً صورة الضّبعين، الضّبع الذي "عَمَّ" والآخر الذي "هَمَّ"، موضوعة التّرجيح في جوٍّ من الطهارة والبراءة الكونيتين (الصبح). لا تنفّض الإيروسيّة السعقلية جدليّة "القرب والبعد". فالشاعر يبقى أسير هذا الموقف الملتبس حيث يتعذّر عليه بلوغ موضوع الرّغبة، هذا الشّيء الخاطف الذي لا يؤخذ بسهولة. ومع ذلك، فلا يبدو الرّاعب في حالة مغتاض أو عصبيّ أو ثائر؛ إنّما على العكس فاللذة التي يُحسّها ليست عابرة، بل هي لذة دائمة كما عند الصّوفيّين. من هنا كان الطّابع التأملّي وبالتالي الوصفي لحركة التهديّن في مساحة واقع مستحيل ولكنه مُنتجج للصّفاء.

(117) "قصائد من دفترها"، قصيدة "قرّنفل"، ص 137.

(118) "دلّوى"، قصيدة "لو أنت"، ص 16.

(119) الانتلام يدلُّ على نوع من العنف. عادةً نتكلّم على انتلام الصّخر. لكن بما أنّ سعيد عقل كان قد قارن غالباً التهديّن بالبلور، نُقل انتلام البلور إلى القميص وبمكتنا أيضاً التحدّث عن شقّ يصعب النّظر من خلاله.

4 - الطَّبيعة والعلاقات المثلثة

للطَّبيعة في كلِّ عملٍ شعريٍّ ميزةٌ ووظيفةٌ خاصَّتان. من هُنا وجب إدراكُ وظيفة الطَّبيعة عند سعيد عقل في إطار هذه المساحة "الفارغة" التي تُفَصِّلُ بين العاشق وموضوع عشقه. هذا الفصل الفَرَضِيّ الَّذِي يلحق بدُخول الطَّبيعة يدفعها إلى أن تكون التَّعبير عن هذا الفصل نفسه.

"العَدَم هو الشَّرُّ"⁽¹²⁰⁾، هذا ما قاله سعيد عقل في "الوَيْيقَة التَّبَادُئِيَّة"، لذا تأتي الطَّبيعة في شعره لِتُسَدَّ هذا "العَدَم" (أو هذا "الفَرَاغ") العِشْقِيّ. لهذا السَّبَب، لا يمكننا حقًّا التَّحدُّث عن "شعر الطَّبيعة" في أعمال سعيد عقل، إنّما عن رَمَزيَّةٍ تَرَجِّحُ عناصرها إلى العالم الَّذِي ولدت فيه، عالم "الحُبِّ السَّعْطَلِيّ". إنّ تعدُّدِيَّة وجود الطَّبيعة وتنوُّعها في أعمال سعيد عقل يَسْمَحان بأن نرى فيها تحويلاً (Transfert) للرُّغبات المكبوتة وإعلاءها (Sublimation). غَيْرَ أَنَّ هذه الوسيلة، على الرُّغم من كَشْفِها عن الرُّغبات الشَّبَبِيَّة الأكثر عمقًا، لا تحوِّر بتاتًا مُعْطَيَات التَّقْدِيس الأَصْلِيّ.

يُنْتِجُ اللُّجُوء إلى عناصر الطَّبيعة عند سعيد عقل خِطابًا موازيًا وغيرَ مُباشِرٍ يُوجِّهه الشَّاعر-العاشق إلى المَحْجُوبَة الَّتِي عليها أن تفهمه وتُفَكِّ رموزه:

مُرِّي بِسُتَانِنَا صَبَاحًا،

أَوْ رَفْرَفِي،

يَا رِنْدَلِي، واسْمَعِي الأَفَاحَا⁽¹²¹⁾

نادي: اقْطُفِي⁽¹²²⁾

(120) راجع أطروحتنا، م. س.، ص 229-232.

(121) الأفاح أو الأفحوان، هو البابونج، تشبه زهرته زهرة اللولو التي تتميز بدلالات أكثر شعريّة في نص فرنسي.

(122) "رندلي"، قصيدة "مُرِّي بِسُتَانِنَا صَبَاحًا"، ص 87.

إضافةً إلى التحوّلات التي تُظهِر رندلي كَفَرَاشَة ترفرف حول الأفاحي، تُقيم الطّبيعة بتدخلها علاقةً مثلثة⁽¹²³⁾ تُفرض فيها نفسها عنصرًا يُحتذى به أو عنصرًا يَتَمَّ إسقاط الرُّغبات عليه. يُضفي هذا التَّدخّل على الطّبيعة وظيفة مُلازمة للفضاء الشّعريّ السّعليّ المحدّد الذي تحدّده ثنائية "القرب" و"البعد" القسريّة وغير القابلة للتّجاوز.

قد يتمنّى العاشق أن يكون هو هذه الزّهرة التي تُرفرف حولها، ورندلي-الفراشة، مُطالبًا إيّاها بأن "تقطّعه". في هذا السياق، تشكّل العلاقة المثلثة "عاشق-طبيعة-حبيبة" ما يسمّيه رينه جيرار "الوساطة الخارجيّة" التي لا تقوم على ماهيّة الرُّغبة إنّما على المسافة بين الوسيط والرّاعب⁽¹²⁴⁾. ولكن على الرُّغم من لجوئه إلى الصُّورة، يخلق سعيد عقل الموقّف البذنيّ المُستحيل نفسه: رُفَرَفَة الفَرَاشَة (المتعلّز إمساكها) وجُمُود الأفاحي اللّذان يعبران عن القرب والبعد، أي استحالة التملّك. هكذا توفّق هذه الصُّورة "رغبة في التّعبير"⁽¹²⁵⁾ أكثر منها "رغبة في التملّك"، وتجتاز علامات الطُّهر والبراءة، كما في كُلِّ مرّة، "العلاقة المثلثة" للرُّغبة غير المُنجزَة:

كَعَطْرِ بِبَالٍ قَرَنْفُلٍ
أَمْرُ بِبَالٍ حَيَّي
كَذَا قَرَأْتُ لِي عُيُوبِي
فَنَاءً تَلْمِزُ سُبُلَ⁽¹²⁶⁾

René Girard, *Mensonge, romantique et vérité Romanesque*, Edit. Bernard Grasset, (123) Paris, 1961, Chap. I, "Le désir triangulaire".

Ibid., p. 49.

(124)

Ibid., p. 48.

(125)

(126) "قصائد من دفترها"، قصيدة "كعطر بيال"، ص 100.

قد لا يقود تفسير رمزيّ إلى أبعد من "هذه الداتية الرُمزية المتخطرة التي تُجِيلُ طَرَفُهَا على العالم بِشُرود"⁽¹²⁷⁾. إلّا أنّ هذه الطّبيعة التي اقتبست منها العناصر (عِطر وقرنفل) أو المواقف (لَمْلَمَة السُّنْبِل)، تنتج من جديد حالة الـ"أنا" العميقة إيّاها التي تسقط بين سندان القرب ومطرقة البُعد. في الواقع، العطر منفصل عن القرنفل مثلما العاشقة منفصلة عن حبيبها. وصورة العطر الذي يلتقي بالقرنفل، تحقّق عَبرَ "طريقة مثلثة" الرُّغبة في الالتقاء بالحبيب. أمّا الصُّورة الثّانية، فهي أكثر حُلُميّة إذ تُظهر فتاة تُحَلِّمُ جَمالها المبعثر لتُقدّمه إلى الحبيب. وتُسهم القيمة الرُمزيّة للسُّنْبِل، (الإشعاع والخصب والحرارة) في إغناء الصُّورة ووظيفتها. إلّا أنّ هذا التّحويل المبلّر (cristallisé): وهذا مفهوم خاصّ بالتّحليل النّفسي) على عناصر الطّبيعة لا يقدّم أيّ حلّ؛ إلّا إذا كان حلاًّ تجميليّاً يَتِمُّ من خلاله العودة إلى السُّكون على حدّ قول جيرار⁽¹²⁸⁾.

لقد حرص الشّاعر من خلال اختياره لطبيعة نباتيّة أو زهريّة ألاّ يذكر سوى الأزهار التي ترمز، إن من حيث عِطْرُها أو من حيث لونها، إلى موضوعات الطّهارة والبراءة والمواطف التي تُسمّى عامّة "صادقة". يَتِمُّ التّماهي مع الطّبيعة، بالإضافة إلى التّعبير عن الرُّغبات الأكثر عمقاً، في الإطار الوظيفيّ للعلاقة المثلثة التي تنتج الصُّورة الثّابتة للقُرب والبُعد. عَبرَ أنّ بعض هذه الصُّور أكثر جرأة في تعبيرها عن الرُّغبات الغريزيّة:

تطلّع، نَوْبِي الرِّيح

وشُعري اللَّيْلُ واليَّيدُ⁽¹²⁹⁾...

René Girard, *Mensonge...*, op. cit., p. 48.

(127)

René Girard, *Mensonge...*, op. cit., p. 48.

(128)

(129) "قصائد من دفترها"، قصيدة "دلال"، ص 53.

من خلال تداخل الصّور- التشابيه في صورتين مجازيتين: "ثوب-شعر" -
تبرز شِعرية البُعد والقرب في أكمل وجهها. ففي التّشبيه الذي يجمع "الثّوب"
و"الشّعر" (وهما رمزان مجازيّان يرجعان إلى الحبيبة عينها) مع "الرّيح"
و"الليل" و"البید"، تنتقل الحبيبة من الأبعد (ثوب) إلى الأقرب (الشّعر) على
صعيد الرّموز المَجازيّة، ومن الذي لا يُقهر (الرّيح) إلى الذي يتعذّر إصلاحه
(البید) على صعيد التّمازج الاستدلاليّة المتقاة في إطار المُقارنة.
يَرْجِعُ هذا التّماهي مع "الرّيح" و"الليل" و"البید" إلى توقّد الرّغبات
والغرائز التي تدعو إلى اقتراب وَهْمِي، وذلك في مكان مَحْكُوم عليه ثبات
أبتعاده وأزليّته. لذلك فالتّقرب الذي يَتِمُّ على صعيد الوسيط - الطّبيعة - ليس
إلاّ التّعبير غير المباشر للانفصال الجَوْهريّ:

لو أنّيت بحَوْضي وَرَدْتُهُ

وأنا - وأمرُ أنا - نَسَمٌ⁽¹³⁰⁾

وغالبًا ما يختلط بعض السكر مع هذه التّحوّلات:

جمالُكِ لي، كما العنُقُودُ، قَطَفٌ...

وكأبي جِسْمُكِ الدّاني، وخَمْرِي...⁽¹³¹⁾

لِنقاط الوقف هنا دلالة مُهمّة (نقاط الوقف الثلاثة). إذ يترك الشّاعر للقارئ
مهمّة تخيل بما يمكن مقارنة الخمر. تَرْجِعُ التّمازج التّشبيهيّة المختارة إلى السّائل
المُسكّر الذي يعبر عن الغليان الدّاخليّ. لكنّ كلّ شيء يبقى في "المَقُول"،
وهذا نتيجة لِحضور البُعد والمسافة. أمّا الصّورة الأكثر جرأة، فتكمن في مُقابلة
الكأس بالجِسْم، للتّعبير مجازًا عن التّماس بين الشّفا والجسم.

(130) "دلّزي"، قصيدة "لو أنت"، ص 16.

(131) "دلّزي"، قصيدة "رقص"، ص 97.

أحيانًا يأخذ التماهي مع الطبيعة صيغة أكثر اتساعًا وقوة:

شُدِّي إِلَيْكَ الْأَكْوَسَ، أَغْصِرْهَا

مِنْ كَرَمَةِ الْوَهْمِ، مِنْ السُّدَى!

وإِنْ عَصَتْ تَحُولِي نَيْدًا

وَأَتَسَكَّبِي خَضْرَاءَ...فَمَا...يَدًا...

أَوَاهُ! أَيْنَ الطُّفْلَةُ الْيَغْنَى

جَمَالُهَا؟ حُلْمٌ وَيُدَادُ...⁽¹³²⁾

يتوقف التحوّل المنطوق من الوهم حيث كان مُقَيِّضًا للرغبة أن تبدأ. إن الاستطراد الذي يُعيدنا إلى صورة الطفلة ذات الجمال الشادي يَخْلُق من جديد موضوعات "الظاهرة"، و"الحلم"، والأثير (تبدّد الحلم الشبّوي). يبدو أن العملية المثلثة أكثر إدراكًا هنا بوجود دعوة صريحة إلى المُحاكاة. نلاحظ في أثناء ذلك عبورًا من العنف (شُدِّي) إلى اللبونة (أَتَسَكَّبِي) فالتبدّد، ويتحوّل القرب - الذي وقّره العنصر الوسيط - بِسُرعة إلى بُعد. وهذا يدلّ كم أن اللجوء إلى الطبيعة "غير مُجدٍ" إنما "تجليلي" فقط. على صعيد آخر يستمدّ التماهي مع الموسيقى أو اللون دلالاته من العمّة والظاهرة:

فَمَهَا هَمٌّ بِأَغْنِيَةٍ

وَضِيَاءُ الصُّبْحِ يَنْهَمِرُ

بِأَهْنَاءِ اللَّوْنِ، يَا زَيْغُهُ

فِي قَمٍ بِالصَّخْرِ يَأْتِرُ⁽¹³³⁾

(132) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "نادا"، ص 54-55.

(133) "رنّلي"، قصيدة "نحت"، ص 62.

فالأحاسيس التي تختلج في نفس الحبيب أمامَ فم تدفعه إلى مقارنتها مع عناصر تَدُلُّ بِحَدِّ ذاتِها على الطَّهارة: أغنية، ضياء، صَخَو، يتأزَّر... وهي عناصر تولّد حالة من الغَبْطَة السَّاكِنة، مسافة المقدّس في العشق السعفليّ. يَبْدُ أَنَّهُ يمكن لبعض التّلاوين الدنيوية أن تمزج بها:

وَلَحْنٌ قَدْ كُ المَيَّادُ

عَزَفُ الضَّارِبِ⁽¹³⁴⁾ المُشْرِكِ⁽¹³⁵⁾

المُشْرِك هو الكافر الَّذي يَجُول خارج فضاء المُقَدَّس والعِفَّة. إنَّ ذكر المُشْرِك الكافر يعمل كَتَمَاءٍ سلبي يعبّر في لحظة السُّقُوط هذه عندما تجتاح الفرائز المُفْسِدة الإنسان. أمّا العطر الَّذي يفرّج في الكون، هذا العطر الغايب مثل النِّغم، هو علامة الإيمان: كما أَنَّ العِطْر لا يَخُون الزُّهْرَة التي يرتبط بها⁽¹³⁶⁾ ("لا تخون العطر زهرة الزُّهْرَة") ، كذلك تُحْتُ الحبيبة الحبيب إلى عدم خيانتها.

ليس للعالم الخارجي في أعمال سعيد عقل الشَّعْريّة وُجُودٌ مُسْتَقِلٌّ مُخَضُّصٌ يَمَكِّننا من الحديث عن شعر الطَّبِيعَة. إنَّه (أي العالم الخارجي) هذا الكَوْن المُوازِي لعالم الأحاسيس، الكون الذي يسمح بالتَّماهِيات المتعدّدة في إطار العَلاقات المثلثة التي تَوْسِّس لعلاقة حَويمة بين أبطال لُغْبَة العِشْق. يمكن للعالم الخارجي أن يكون في آنٍ مَعًا الوجه والظَّهر لهذا الكون من الحُبِّ والمقدّس الَّذي يَنْعِكسه. إلّا أَنَّهُ يدخل في الهيكلية عينها لهذه الجَدَلِيَّة بين القرب والبُعد كعامل يقود إلى حالة الغَبْطَة، وذلك عَبْرَ الانفعال الجَماليّ الَّذي ينقله، والَّذي يشكّل العودة إلى السُّكون والسَّلام.

(134) الضارب: العازف على آلة موسيقية.

(135) "رندلي"، قصيدة "أخثار"، ص 115.

(136) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "زهرة الزهور"، ص 87.

لكن في هذه الطبيعة المُحيطة، لا تُنسى الـ"أنا" نفسها، فهي مُحرك هذا البحث عن الهناء وغائيته.

5 - النرجسية والمُطلق: مقدّمتان لاجتياز ما

النرجسية السعقلية حالة شعريّة وبالتأكيد حالة لُغوية. والأنا بصفتها رمزاً لُغوياً، تعرف تكاثراً لا محدوداً. ليس الشاعر بالضرورة مَرَجع هذه الأنا، إذ يمكنها أن تُشير، أحياناً، إلى المحبوبة، ولكن بما أنّ هذه الأخيرة انتقلت إليها العدوى النرجسية من ذاك الذي غناها، تحولت إلى "أنا" أخرى. وسنقوم بالتالي بدراسة توسع الـ"أنا" هذه في حركتها وقوتها. الانجذائية المركّزة، يَغُصُّ النظر عن الشخص الذي تُرَجع إليه.

لا يتردّد هذا الكيان الفرديّ الذي تشكّله الـ"أنا" السعقلية بإعلان نفسه عظيماً وفخوراً وجميلاً. وهذه الـ"أنا" تختلف عن الـ"أنا" الرومنطيقية التي تكتفي بكونها مركز العالم، كاشفةً بِحُجُلٍ عن كبريائها. ويجعل الكبرياء من الـ"أنا" السعقلية كياناً ليس "أنوياً" فحسب إنّما كياناً متعالياً، تجعله نقطة ألتقاء العالم والنقطة التي تولد منها الأشياء والتي من دونها ما من شيء كان ليُبَصِّرَ النور. إنّها نرجسية حُصريّة لا تقبل أي مشاركة. فيقول متوجّهاً إلى محبوبته:

من يُعَيِّنُكَ إنّ أنا

لَمْ أَلَوّْنْ لَكَ السَّحَرُ؟⁽¹³⁷⁾

ومع النرجسية يَتِمّ الانفتاح على الكون، وتظهر جدلية الإضافة والانتساع كَتَجَاوُزٍ لِجَدَلِيَّةِ القُرْبِ والبُعد: فَكُلُّمَا ضاقَ العالم في الـ"أنا"، تَوَسَّعت الـ"أنا" إلى حُدودِ العالم. وتبلغ هذه العدوى ميّزَ كيان أي المَحْبُوبَةِ التي تقول:

(137) "زندلي"، قصيدة "سمر"، ص 35.

"أنا مِرْكَيان الخيال/ أنا مات بعدي الجمال"⁽¹³⁸⁾. هذا الكِبْرِيَاء سوف يعرف
تكاثرًا مفرطًا لإعطاء الـ"أنا" حُضورًا كُليًا وضروريًا ومطلقًا:

أنا الخَمْرَةُ في كَأْسِكِ
والسَّكْرَةُ في خَمْرِكَ
أنا الفَوْحُ أنا البَوْحُ
أنا السَّهْوَةُ في فِكْرِكَ
أنا القُبْلَةُ، يا أَغْنَارُ
نَقَرْتُ على نَفْرِكَ⁽¹³⁹⁾

يخلق تَكَرُّار الـ"أنا" في مستهلّ كلّ بيت أنطباعًا بِتعميمها وتَشْتِثها. ولكن
في السِّياق عينه لهذه القَوْضَى، حيث تمتزج الخَمْرَةُ بالسُّكْر والفَوْح بالبَوْح
والسَّهْوَةُ بالفِكْر والقُبْلَةُ بالثَّغَر، تكتسب الـ"أنا" هَوِيَّةً موحَّدة. امتداد الـ"أنا"
وتوسُّعها يجعلان منها جوهرًا كُليّ المعرفة بالأشياء، وحضورًا مطلقًا في الأشياء
كأَفَّة.

في هذه الأنا التي تنتشر في كلّ مكان، تنبسط الغِبْطَةُ لثُلْغِي المسافة،
وتصبح هي بذاتها مسافة لا مَحْدُودَة: طُلُوع الشَّمْس ("أنا طلوع
الشَّمْس"⁽¹⁴⁰⁾)، دَوِيّ الرُّعْد وانفجار البَرْق ("أنا قَضْفَةُ الرُّعْد ومِرْقُ
الشَّرَر"⁽¹⁴¹⁾)، وأخيرًا الشَّعْر تعالى ("أنا الشَّعْر تعالى"⁽¹⁴²⁾)، أي نَظِير الله
تعالى⁽¹⁴³⁾.

(138) "زندلي"، قصيدة "على رُخامة"، ص 51.

(139) "زندلي"، قصيدة "أغْنَار"، ص 117.

(140) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "جنية"، ص 52.

(141) "أجواس الياسمين"، قصيدة "شِئَاء"، ص 11.

(142) "دلزي"، قصيدة "الثلاث القبل"، ص 91.

(143) يقتبس سعيد عقل تركيبة صيغة /الله تعالى/ ليصوغ عبارته /الشَّعْر تعالى/. ليس هذا الشَّابَه
النحوي من غير قصد.

هذا ما يَحْمِلُنَا على التَّحَدُّثِ عن المُطْلَقِ كَغَايَةِ لِلْمُغَامَرَةِ السَّعْقَلِيَّةِ.
يَتَّخِذُ بِلَوَغِ المُطْلَقِ فِي القِصَائِدِ الغِنَائِيَّةِ مَنَحَى مُخْتَلَفًا عن ذَلِكَ المعتمد في
الكتابات حيث تغيب الـ"أنا". إذا كانت الطَّرِيقُ فِي الْأَوَّلَى مُسْتَقِيمَةً فَإِنَّهَا مُلْتَوِيَةٌ
فِي الثَّانِيَةِ وَتَمُرُّ ضَرُورَةً عِبْرَ المَحْبُوبَةِ. وَأَنَّ المِسَافَةَ المَوْلَدَةَ لِلْمَقْدَسِ تَسْمَحُ
لِلخِيَالِ بِأَنْ يَنْدَفِعَ نَحْوَ المُطْلَقِ، وَهَذَا تَجَاوُزٌ لِّلْمِسَافَةِ النَّسِيَّةِ وَأَرْضِ الهَنَاءِ:

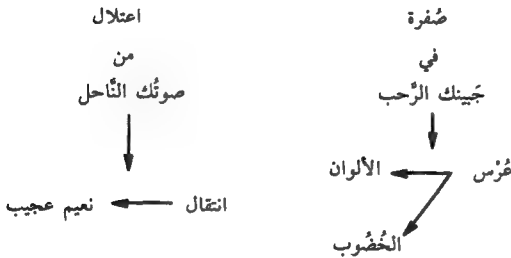
صُفْرَةٌ مِنْ جَبِينِكَ الرُّحْبِ فِي الْأَفَاقِ

عُرْسُ الْأَلْوَانِ، عُرْسُ الْخُضُوبِ؟

واعتلالٌ من صَوْتِكَ النَّاحِلِ الشَّابِكِي

انتِقَالٌ إِلَى نَعِيمٍ عَجِيبٍ⁽¹⁴⁴⁾

يَتِمِيزُ التَّوَازِي فِي تَرْكِيبِ الْآيَاتِ المِتَكَامِلَةِ المعْنَى بِوُضُوفَةِ تَفْسِيرِيَّةٍ، وَيُكْشَفُ
عن بنية الخيال السعقلي:



(144) "رندي"، قصيدة "لا تبوح"، ص 27.

ليس للنماذج الاستدلالية المختارة ("عرس الخضوب والألوان"، "نعيم عجيب") وظيفة تفسيرية فقط في سياق تشبيهي ما، إنما وظيفة دلالية متبادلة: فهذا النعيم الغريب هو عرس الخُضُوب والألوان والعكس بالعكس. على سعيد آخر، تدخل الأشياء المشبهة ("صفرة في جبينك الرّحب"، "اعتلال من صوتك النّاحل الشّاكي") عناصر عدّة في هذه العملية:

جبين ← صفرة

صوت ← ناحل وشاكي

إنّ تماثلاً سلبياً يَصِلُ الجبين بالصّوت ويسمح بتصنيف "صفرة"، "ناحل"، "شاكي" تحت باب "خصائص مَرَضِيَّة وحزينة". إلّا أنّ هذه الخاصية المَرَضِيَّة والحزينة تعني ضمناً ضلّها الإيجابي، رحابة (رحب) المدى المكانيّ اللّامحدود أفقيّاً، والتّسامي كَمَنْقُذٍ إلى العَظَمَات والأعالي المتعدّر بلوغها عَمُودِيّاً. كذلك فإنّ "النعيم الغريب" هو في الوقت نفسه ذاك الموقع الرّحب والمتسامي من ناحية، والغنيّ بالألوان حيث يشكّل الاخضرار دليل حياة وخِصْبٍ من ناحية ثانية. فتصبح العودة إلى النّعيم المفقود (العجيب) بالنّسبة إلى شاعرنا تجاوُزًا للشّكاوى والأحزان إلى عالم من الخِيطَة والصّفاء "العجيبين"، ولكن يَنْحَوِ مُفَارِقٍ، انطلاقاً من هذه الدّنيا الحزينة والشّاحبة (من دون ألوان). من الضّيق إلى الاتّساع، من الصّفرة إلى اللّون، ومن العُقم إلى الخِصْب (الخضرة)، ومن التّحول إلى الاعتلاء، هكذا تظهر شعريّة الفّضاء في أعمال سعيد عقل الغنائية.

وإذا بموضوعة الحُبّ تتحوّل إلى المكان الذي يتوقّف فيه المنتهى لإوان،

يشرد ويتأمل:

أرى المُنتهى أنا مِنَ الدّهرِ شارِداً

تَوَقَّفَ عِنْدَ الْجَفْنِ يَحْيَا وَيَلْعَبُ⁽¹⁴⁵⁾

هذا اللقاء بين المنتهى والزمان يحول موضع اللقاء إلى موضع حياة وفرح حيث يشكّل اللّعب البريء وغير المُبالي أحد مكوّنات الفرح السعقلي. وعندما لا يسنّى شعور الحب إلى أن يكون متملّكًا، يتطوّر تدريجيًا نحو مواقع المطلق السامية:

لَكَ الْحُسْنُ يَا رِنْدَلِي، لَكَ دُنْيَايَ

وَالشُّغْرُ، وَالْقِمَمُ الْعَالِيَّةُ⁽¹⁴⁶⁾

من خلال التّضحية بالذّات يتحقّق تجاوز ثنائية "القرب" و"البعد". في "أجمل منك؟ لا" يَحْصُلُ هذا التّناوُد بين الأنا والكون:

فِي لَوْحَةِ الْمُطْلَقِ

حَوْلِي الصَّبَايَا هَمْسُ

هُنَّ الْمَدَى الْأَزْرَقُ

أَنَا طُلُوعِ الشَّمْسِ⁽¹⁴⁷⁾

لقاء النّور الأبديّ مع المدى اللّامحدود وذوبانهما، هذان البُعْدان للمطلق اللّذان يحقّقان في جوٍّ وَثْنِيّ بعض الشّيء (الصّبَايَا يتحلّقن حول إلّه النّور أبولون) صورة الغَيْبَةِ الإلهيّة. أمّا الشَّمْسُ، فهي العنصر الكونيّ القادر على التّعبير عن هذا الشّعور الغاير الَّذِي هو الغَيْبَةُ.

في "أجرام الياسوين" تُشَارِكُ الشَّمْسُ فِي هذا الشّعور بالتّسامي المُغْبَط:

إِخْمِلْنِي، يَا هَتِيّهَاتْ، إِلَى

(145) "رندلي"، قصيدة "خمر العيون"، ص 70.

(146) "رندلي"، قصيدة "نداء الريح"، ص 97.

(147) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "جنية"، ص 52.

فَوْقُ، وَلَأْتَبَسُ شُعَاعَ الشَّمْسِ مِطْرَفٌ⁽¹⁴⁸⁾

يتمّ التّماهي مع الشّمس مجازياً (حملُ أشيعة الشّمس)، لكي تتحقّق الجلالة من خلال ثوب الحرير المُشيع هذا. تبدو الغبطة السّعليّة نورانيّة كونيّة، وتعبّر عن تناقُلٍ يذوب فيه (الشّاعر) المَدَى، لِيَلِدَ من جديد وينبثق ويُنْتَشِر من خلال خياله المُبدع:

لَيَضِغُ فِي أَنَا الْبَحْرُ
وَيُولَدُ فِي خَيَالِي⁽¹⁴⁹⁾

من قوّة جاذبة، تَنَحَوّل الـ"أنا" إلى قوّة نابذة. تكتسب هذه الجدليّة الجديدة، الّتي تشكّل بديلاً للقديمة المؤلّفة من القُرب والبُعد، ميزة تأسيس الوَحدة العُصويّة - الغائبة في الأخرى - حيث يتحد الفاعل وموضوعه، الحركة وغائيتها، البداية والنهاية.

تتحقّق الغبطة السّعليّة في "أنا" وَجَدت ماهيّتها في وُجودها. إنّها المركز والأطراف⁽¹⁵⁰⁾، مالك العالم وواهبه معاً. وإذا كان تجاوز النّرجسيّة السّعليّة يَتِمُّ في الانفتاح على الكون، فإنّ اكتمال الغبطة، هذه الغبطة الوجوديّة، يتحقّق في الخلاص والحريّة وحبّ الله للبشر والمجد كما وصفه سبينوزا فلسفيّاً وكما عاشه سعيد عقل شعريّاً.

(148) "أجراس الياسمين"، قصيدة "فوق"، ص 118.

(149) "أجراس الياسمين"، قصيدة "بحر"، ص 156.

(150) عبّر عن هذه الموضوعيّة في "خماسيته" حيث قال: كآتي أنا المنتهى // أشدُّ إليّ الجهات.

الجزء الرابع

الحقل الدلالي-المُعْجَمِي
في أعمال سعيد عقل الغنائية
(جدولة وتحليل)

I - جدول شامل بأهم الحقول الدلالية

المجموع المعام	المجموع	دلزي	تصادف من دفترها	أجراس الياسمين	أجمل منك؟ لا	رغلي	الندوات المرام
							الحب عالم الحب
	173	11 ² , 10 ³ , 7 ² , 37, 29, 25, 13, 42, 39, 38, 36, 53, 50 ³ , 44, 66, 63, 55 ² , 80 ² , 77, 74, 83, 82, 81 ² , 108, 105, 98, 127, 135, 117 ² , 146, 145, 120 ² , 161, 160 ² , 147, 166 ² , 164, 161 188	13, 11 ² , 10, 8, 29 ² , 23, 20 ² , 43, 41 ¹ , 39 ² , 47, 46, 44, 56, 54 ² , 50 ³ , 62, 61, 60, 58, 72, 71, 67, 63, 81, 80, 78, 73, 86 ² , 85, 84, 92 ² , 91, 89 ² , 99, 98 ¹ , 95, 103 ² , 100, 106, 104 ² , 113, 111, 107 ² , 122, 116, 115, 132, 130, 124, 147, 143 ² , 138, 154, 150, 148 ² , 155	47, 14 ² , 9, 81 ² , 70, 59, 93, 97, 93, 81 ² , 102 ² , 109, 134, 117, 140 ² , 139 ² , 156, 146	98 ² , 72, 65 ² , 113	20, 15, 12, 24, 23 ¹ , 28, 27 ² , 26, 49, 46, 33, 118, 79	الحب
	6	87, 43		82, 38	25	131	المثل
	10	62, 56, 48, 29, 129, 81	55		24	113, 25	المهاد
	62	67, 50, 43, 34, 78, 75, 73, 119, 116, 115, 154, 134, 121 ² , 161, 156	40, 37, 33, 25, 72, 62, 56, 54, 119, 116, 113	65, 32, 27, 88, 81, 76, 122, 93, 152, 146	78, 63, 30, 82, 80, 79, 132, 112, 98	25, 24, 18, 29, 27, 75, 69, 44, 102, 80, 127, 119, 142, 141, 146 ²	الورى
	65	37, 36, 35 ² , 84, 80, 55, 45, 111, 109, 91, 121, 120, 119, 166, 158, 125	80, 14, 13, 10, 111, 92, 84, 141, 129, 116 ² , 147 ²	46 ² , 44, 15, 65, 60, 59, 69, 68 ² , 67, 88, 71, 70, 133, 98, 140, 139	61, 57, 35, 99, 86, 62 ² , 100	120, 26, 20, 140	الطلب

المجموع العام	المجموع	كلمة	تساكد من دفترها	أجرام الباشرين	أجمل منك؟ لا	رتبلي	الباشرين المفردات
	79 80	37, 33, 25 47, 45, 39 67, 65, 62 90, 84, 75 97, 91 103, 100 109, 104 120, 111 142, 121 162	41, 24, 20 92, 68, 51 105, 104 149, 110	24, 21 45, 26 ² 65, 52 91 ³ , 88 109, 111 114, 112 ² 134, 132 155 ² , 138	42, 24 55, 49 66, 63 76 ² , 75 ² 120, 74 ² 127	14, 13 66, 51 88 ² , 69 103, 98 117, 108 139	الجمال
	70 79	28, 22, 19 53 ² , 45, 39 63, 56, 54 84, 65 ² , 64 94, 85 104, 101 120, 106 138, 122 158, 142	58 ² , 56, 54 80 ² , 59 101, 99 ² 139, 122	42 ² , 18 50, 40 ² 59, 57 96, 68 ² 119 ⁴ , 113 129, 120 146, 145 149	37, 21 50, 43 82, 76 104, 95 131, 114	23, 13 80, 62 91, 85 132 ² , 124 137 ² , 137	الحسن
	26	60, 26, 10 78, 65, 63 138, 112 165, 160 169	37, 32, 26 112, 45 114, 113 124, 116 ² 146	85, 84 86		26	حلو
	54	28, 15, 14 41, 40, 31 75, 67, 66 106, 98 125, 118 138, 131 151	52, 45, 39 65, 58, 56 93, 66 113, 104 122	16, 15 37, 20 88, 69 109, 92 122, 112 131	38, 28 63, 41 100, 97	65, 41 76, 73 117, 115 135, 123 144, 141	طوي - إظهار
575	22	29, 10 138, 132 161	38, 19, 11 53, 50, 24 127, 92 134	45, 20 129	29, 27 38, 35	142	الفتة

المجموع العام	المجموع	طوى	تصادك من دفترها	أجراس الياسمين	أجمل منك؟ لا	وتدلى	الدواوين المفرقات
							2. شهرة الحب
	24	،82 ،78 ،124 ،112 164	،50 ،38 ،34 ،123 ،119	،110 ،23 147 ،139	،112 ،88 121	،34 ،12 ،10 ،140 ،81 ،40 145	الشهرة - إشهاد
	34	،85 ،66 ،13 ،103 ،94 ،120 ،108 ،152 ² ،132 161	،57 ،54 ،39 101 ،90	،17 ،14 ،33 ،19 ،77 ،71 ،103 ،94 ،142 ،131	،112 ،23	،122 ² ،25 124 ² ،123	اللغة
	68	،59 ،22 ،10 ،89 ،69 ،118 ،108 ² ،152 ،148 ،153 ،151 160 ،156 ²	،35 ،12 ،7 ،74 ،62 ،50 ،112 ،89 ،132 ،122 ،140 ،138 ،143	،44 ،32 ،114 ،100 ² ،147 ،138	،28 ،15 ،30 ،29 ،65 ،57 ،72 ،67 ،82 ،80 ،109 ،88 ،125 ،124	،20 ،10 ،33 ،29 ² ،45 ،34 ،49 ² ،46 ،109 ² ،102 ،117 ،113 ،131 ،120 ،138 ،136	الليلة
	29	،98 ،86 ،17 164	،36 ،35 ،25 ،89 ،60 ،38 ،140 ،95 ،145 ² ،144 147	41 ،8	،42 ،27 ،81 ،64 132 ،99 ²	،139 ،47 ،145 ،142	ضمة
174	19	،88 ² ،25 ،7 ،104 ،97 ،112 ،109 ،126 ،110	38	،94 ،51 152	،114 ،34	،41 ،117	البحر

المجموع العام	المجموع	كلمة	تصادف من دفترها	أجراس الياسمين	أجمل منك؟ لا	رنتلي	الدواوين المفردات
							3. الجسد
	1					145	الجسم
	33	34, 53, 59, 75, 84, 94, 135, 159, 160, 162, 168	29, 35, 53, 148	24, 110, 113, 121	25, 42, 47, 49, 50, 51, 65, 110, 119	107, 115, 136, 140, 144	الكرام، القامة، القد
	58	10, 16, 42 ² , 44, 53, 66, 70, 75, 77 ² , 85, 96 ² , 99, 113, 117, 125, 135	26, 39 ² , 45, 49, 50, 52, 54, 68, 92, 105 ² , 106, 117 ²	21, 100	16, 29, 34, 35 ² , 41, 40, 50, 53, 80, 93, 96, 103, 132 ³	12, 30, 115, 118, 137, 140, 144	الحصر
	16 6	78, 98, 100 ³ , 116, 14, 77	77, 106, 146, 89		48, 60, 135, 23	10, 40, 50, 93, 127, 115, 34	الصبر
135	21	43, 53, 56, 66, 75, 112, 133, 150, 164	20, 55, 88, 132, 137		43, 44, 48, 92, 131	143, 145	الهد

المجموع العام	المجموع	دوري	فوائد من دفترها	أجراس الباقيين	أجل متك؟ لا	وتدلي	الدواوين المفردات
							القسم
	39	140 ² , 74 ² , 47 ² 152	24, 23, 17, 16, 76, 46, 38, 24, 103, 89, 86, 152, 113 ² , 112	110, 100, 122	57, 55, 49, 85, 77, 70, 125, 90, 88 ²	109, 62, 114, 113, 137	القسم
	17	118, 117 ² , 90 160	140	35, 12	85, 80	117, 61, 24, 131, 121, 143, 138	القسم
69	13	108, 80, 33, 168, 121	119, 247, 20		72	109, 34, 131, 122	القسم
							الحيث
	76	30 ² , 32, 9 ² , 66, 56, 39, 38, 106, 73, 72, 129, 120, 117, 155, 153, 136 ² 161	19, 15, 11 ² , 53, 50, 35, 155, 106, 104, 112, 95, 152, 134, 156	28, 23 ² , 17, 33, 31, 29, 85, 45 ² , 38, 112, 95, 152, 134, 156	47, 42, 38, 85 ² , 68, 64, 120 ² , 119, 132, 121, 137	14, 10, 9 ² , 69, 26, 15, 79, 74, 70 ² , 117, 94, 123, 121, 137, 148, 143	القسم
	22	101, 96, 68, 31	85, 79	69, 54	83, 81, 39, 121	16, 13, 10, 117, 70, 122, 119, 140, 123, 188	القسم
	33	38, 31, 10 ² , 99, 81, 44, 145 ² , 144, 123	150, 116, 19	144 ²	97, 47, 21, 121, 110	31, 26, 11, 64, 50, 45 ² , 121, 73, 70, 136	القسم
	1		29				القسم
	4		184	69	77	121	القسم
167	31	156, 31, 21, 168	128, 127, 61, 149, 129 ²	37, 34, 21, 103, 84, 152, 138	79, 75, 66, 100, 97	24, 23, 11, 69, 50, 25, 145, 121, 99	القسم القسم الثاني

المجموع العام	المجموع	كلى	تصادد من دفترها	أجراس الباشرين	أجمل منك؟ لا	رتبلى	الدواوين المفردات
	16	162, 33	71, 68 ² , 55	35, 22, 17 87, 55, 50 109, 100, 91		137	جبهة، جبين
59	43	28, 20, 13 83, 77, 61 ² 117 ² , 113 154, 124, 123 ² 165, 155	39, 23, 20, 17 149, 53	21, 17, 10 87, 31 125, 100 ² 126 ² , 124	37, 297 86, 54 ²	113, 75 135, 116 137	الضمر
	13	108, 103 ² , 96 126	149, 105	110, 92, 77	81, 38, 18		الذراع
	28	75, 66, 29, 19 92 ² , 85, 83 140, 135, 107 168, 166	101, 54, 41 155	113, 95 146 ² , 131	42, 41, 24 120	139, 28	الزند
	78	65, 43, 33, 17 72 ² , 70, 66 106, 97 ² , 74 126, 115 ² , 112 150, 141, 140 165, 164	36, 34, 25, 17 95, 47, 39 144, 98 ²	45 ² , 18, 7 110, 47 134, 121 ²	24, 19, 16 40, 34, 30 43, 42, 41 55, 45, 44 65, 62, 56 85, 83, 71 97, 92, 86 126, 99, 98	47, 55, 32 108, 99 113, 109 119, 118 133, 126 142, 140 146	اليد
	20	67, 61, 59, 57 125, 123, 117 151, 150, 149	76, 37, 34	59, 51, 17	83, 21	89, 16	الأصابع
146	7	94, 78	103	54, 47		47, 31	الأنازل

المجموع العام	المجموع	دلزي	قصائد من دفترها	أجراس الباسمين	أجمل منك؟ لا	وندى	البنواوين المفردات
							4. فلانة، السماعة
	23	43, 39, 33, 10	151, 113, 111	53, 49, 42, 116	89, 70, 18	109, 24, 118, 119 ² , 137, 132 ² , 139	سقة، إيسامة
	2		125			119	السماعة
	2		91		94		الكبة
	8		53, 26	77, 69, 36 ² , 103, 85			الفرح
39	4		107	28		140, 18	المرح
							5. الرجوع، الألم
	9	154, 83 ²	95, 60 ² , 41 ² , 152				البحاء
	1			125			التاريخ
	4	121 ²	10			127	المرج
	13	140, 107, 41, 150	50, 26	35, 18	92, 50, 40	146, 53	الفلان

المجموع العام	المجموع	ملزى	تصادف من دفترها	أجراس البايسين	أجمل منك؟ لا	رندلى	اللدواوين المفردات
	2		10			23	الكافة
	19	67	117, 56, 38	92 ² , 71, 135 ² , 110, 146, 145, 155	121 ² , 96	141, 106, 99	لهم، المهرم
89	41	68, 65, 62, 22, 94, 81, 70, 156, 121, 103	61, 60 ² , 56, 87, 78, 76 ² , 131, 121, 116, 155, 152	62, 59, 41, 108, 83, 78, 121, 119, 156, 137	69, 42 ² , 18, 132, 104	144 ²	الرجع
							6 الخطاب المعنى
	28	86, 78 ² , 36, 123, 103 ² , 97 ² , 170, 167, 130	103, 83, 37, 32	77, 75, 12, 113, 85	78, 56, 49, 99	116, 10, 117	السز
	10	108, 69, 86	134, 91, 45, 145 ²	85	82		الهمس
	33	100, 78 ² , 35 ² , 150, 128	115, 103, 25, 136	38	65, 49 ² , 24, 96, 85, 82, 113	23, 20, 10, 27, 26, 24, 65, 63, 49, 114, 77, 219, 117	البرج
	24	66, 36 ² , 30, 134, 84, 72	128, 87, 74	35, 24, 21, 134	43, 42, 16, 126, 75, 68, 132	119, 25, 125	الحد
	13	69, 56, 55, 36, 84, 79, 72, 128, 112	87	143	44 ²	28, 25	الغرب
	34	90, 39, 33, 22, 138, 113 ² , 97, 168, 147, 25	54 ² , 32, 23 ² , 113 ² , 99, 70 ² , 119	54, 17, 13	89, 72, 44, 98	115, 87, 18, 124, 119, 148	الخطاف
	10		95	86 ² , 47, 17	113, 95, 80	41	الاصطار

المجموع العام	المجموع	دزى	قصائد من دفترها	أجراس الياسمين	أجمل منك؟ لا	وتدلى	الدواوين المفردات
							7 سكر
	54	،58 ،56 ،23 ،14 ،79 ،75 ² ،59 ،117 ،115 ،95 ،130 ³ ،127 ،122 ،150 ،139 ،138 ،165 ،156	143	،59 ،36 ،30 ،113 ،67 ،61	،57 ،49 ،19 ،93 ،89 ،79 ،119 ،114 ² 125	،15 ،14 ،13 ،36 ،34 ،31 ،63 ،49 ،47 ،101 ،92 ،109 ،112 ² ،123 ،117 142	سكر
	32	،79 ،74 ،16 ،103 ² ،97 ،78 ² 170 ،117 ³	،117 ،90 ،32	،36 ،35 ،9 ،106 ،75 ،146 ² ،113	،72 ،69 ،65 ،105 ،86 ،119 ،114	،117 ،69 ،44	الخير
88	2		86		54		النبيذ

المساحات الدلالية-المستعمين في أعمال سعيد عقل اللغوية

المجموع العام	المجموع	دلزي	تصادد من دفترها	أجراس الياسمين	أجل منك؟ لا	وتدلى	الدواوين المفردات
							1. الطبيعة الأرض
	21	63, 70, 97, 145, 130 ²		32 ² , 75, 97 ² , 125, 116, 99	56, 50	17, 42, 105, 121, 137	الأرض
	18		44, 140	28 ² , 29, 30, 136 ² , 138 ²	24, 22, 20	9, 13, 35, 65, 54	تزل - تلال
	8	109, 108, 43	26	91, 74		49, 29	جبل - جبال
	2	28		119			جرود
	24	168, 140, 26	40, 75, 129	11, 17, 37, 38 ³ , 66, 94 ² , 134, 152	17, 26, 48, 123, 120	48, 63, 139	حجر
	30	169, 91, 49, 39, .	56	88, 90, 91, 92, 96, 125, 135, 141 ³ , 148, 150 ²	54	17, 46, 70, 80, 86, 101, 105, 140, 147, 139, 95	دري - دوايني
	3			34, 26		139	سول
116	10	168, 118, 98		42 ² , 95, 97, 150		49, 107	صخر
							3. الأشجار
	14		88, 125, 130, 132	17, 31, 73, 75, 83, 101, 103, 104, 151, 153			شجر
	1					137	صفصاف

المجموع العام	المجموع	دائري	تصانك من دفترها	أجراس الياسمين	أجمل منك؟ لا	ونيلي	اللدواعين المفردات
	2			15	50		ونان، رنانة
	9	117 ، 31	131 ²	22 ، 12		148 ، 147 ، 13	لوز، لوزة
	2		143	30			ليمون
							3 كرمة
	9	163 ، 78		146 ، 22	114 ، 96 ، 54 125	80	كرمة - كروم
	6	170 ، 97	103 ، 65 ، 54	126			عقود
	3		23	91	19		دوالي
50	4	138 ، 122		13	126		حب

المجموع العام	المجموع	دلزي	تصادد من دفترها	أجرام الباسمين	أجمل منك؟ لا	رندلي	الدواوين المطردات
							4 طيبة مزعرة
	124	7, 21, 22, 25, 36, 38, 55, 60, 61, 62, 63, 78, 79, 84, 87, 97, 103, 104, 105, 112, 114, 116, 128, 139, 147, 151, 166, 168	8, 11, 22, 35, 40, 49, 62, 65, 68, 83, 89, 94, 107, 109, 111, 115, 123, 136, 141, 143, 149, 156, 158	8, 12, 26, 29, 30, 38, 43, 44, 47, 50, 53, 54, 58, 59, 79, 80, 83, 85, 92, 96, 109, 113, 125, 140, 147	15, 24, 27, 29, 35, 40, 43, 46, 56, 61, 62, 65, 67, 71, 81, 84, 85, 87, 99, 116, 122, 125, 126	11, 13, 16, 29, 32, 33, 39, 46, 50, 61, 65, 74, 77, 88, 96, 105, 108, 118, 121, 135, 148	زهر
	83	9, 10, 13, 16, 28, 31, 35, 38, 65, 67, 69, 72, 76, 82, 83, 93, 94, 95, 99, 101, 111, 112, 115, 116, 134, 137, 144, 150, 158, 160, 168	9, 21, 29, 36, 68, 70, 72, 78, 86, 90, 98, 99, 116, 137, 158	19, 20, 21, 42, 43, 44, 52, 54, 56, 69, 71, 109, 113, 117, 125, 133	25, 62, 64, 104, 110, 125, 132	20, 29, 53, 74, 77, 79, 88, 97, 103, 107, 131, 132, 140, 145	ورد
	5			82, 84, 139, 141	103		باصح
	3	93	21, 71				آس
	5		101	44	120	72, 141	بيلسان
	11	18, 42	8, 57	76, 114	50	9, 61, 135 ²	حبق

المجموع العام	المجموع	ملزى	تصادد من دفترها	أجراس الياسمين	أجمل منك؟ لا	رنتلى	المدادوين المدادات
	1					89	دلك
	29	51، 42، 41، 25، 143، 115 ² ، 76	111، 109، 8، 131 ² ، 126	121، 63، 36	40، 48، 35، 82، 70، 50، 189	107، 73، 52، 143، 119	زلق
	2	137			94		زيرلون
	14	135، 47	123 ² ، 121، 43		125، 57	45، 24، 9، 141، 97، 89	فل
	6		138، 136 ² ، 100	101، 99			قرنقل
	1			53			نيلولار
	7		146، 128	87	127، 23	87، 77	الزنج
	2				98 ²		أكران
	4		142	9، 8، 7			أكاسيا
	6	39، 28	119			89، 72، 40	سوسن، سمرة
329	26	72، 54، 52، 182، 178، 127	78، 74، 14، 12، 93، 91	109، 53، 23	93، 91، 44، 94	103، 89، 76، 108، 105، 144، 143	ياسمين

القفل الذلالي-فئتين في افعال سعيد على البنائيات

المفردات	الذواوين	وتدلى	اجمل متك؟ لا	أجراس الياسمين	تصاكد من دفترها	ملزى	المجموع	المجموع العام
5. ساحة								
بستان	87, 90, 135				32		4	
جبة، جناين					11, 25, 26, 78		4	
حقل، حقل			99	58, 100		28	4	
روفس، رياض	127, 131				140	7, 39, 63, 101, 169	8	
6. عناصر أخرى للطبيعة المزمنة								
خضن	35, 53, 65, 80, 70, 119 ² , 136, 148, 137			22, 32, 41, 54, 65, 67, 71, 84, 115	21 ² , 26, 47, 56 ² , 60, 77, 131, 142	10, 32, 97, 104, 117, 137, 139 ² , "	37	
خوك				115, 117			2	
سقى، يشفى	26			75, 81	72	168	5	64
7. الماء								
البحر	16, 31 ² , 70, 92, 94 ² , 105		34	32, 65, 154, 156	18	98, 109 ² , 110, 113, 145, 147, 148	22	

المجموع العام	المجموع	دلي	تصادف من دفترها	أجراس الياسمين	أجمل منك؟ لا	رندلي	النداءين المفردات
	13	168, 145, 108	159, 152	98, 97, 96 ² 154		106, 70, 23	الناس، الشد
	2			92, 90			الحلة
	8	113, 109, 107 147	140	97, 26, 25			المرج
	4			102, 12, 10 104			الطر
74	25	138, 58, 21 156	154, 47, 18 155	27 ³ , 26, 25 51, 50, 46 128 ³ , 90, 53		33, 12, 9 74, 54, 50	النهر
							8 الربيع
	55	36, 34, 28, 7 60 ³ , 58, 45 84, 66 ² , 63 107, 98 ³ , 96 167, 142, 131	59, 56, 53, 10 140, 123	16, 14, 11 47, 24, 17 70, 68, 56 87, 73 ³ , 71 92, 88 ³ 115, 108 125 ² , 124 138, 126	104, 92, 35	92, 59, 35 105	ربيع، رباح
	3			155, 87		60	عاصفة
82	24	151, 74, 16, 7 154, 153	131, 95	24, 23, 18 32, 31, 28 44, 41, 33 105, 53 140, 112	113	78, 23	لسم - لسم

الخلق الذاتي-المتضمن في أعمال سعيد علل الفينائية

المجموع العام	المجموع	دزى	تصاكد من دلتها	أجراس البايسمين	أجمل منك؟ لا	رتدلى	اللدواوين المبردات
							9. طيور
	14	97، 60، 10، 149، 141، 140 132	103، 92	80، 73، 34	68	48	طيور، طيور
	8	37، 7	96، 22	32، 29، 20		119	عصفور
	12		104، 66، 11 ² 144، 138 ³		68	36، 35، 14 107	بابل
	4		121			59، 44، 41	حسون
	7	20، 18	137	82، 81، 79 ³			حمام
	2		152، 151				دودي
	1			77			سفراف
	8	140، 42، 32 141	99، 97	44		42	كناري
	4	28		107	48	139	بسم
	15	170، 91، 12		60، 45، 43 ² 113، 112، 82	18	116 ³ ، 76، 51	لرلند
	10	152، 71، 43، 42	138، 60، 37			131، 53، 26	زرافة
86	1			122			فرد

المفردات	الذواوين	رندلي	اجمل متك؟ لا	اجراس الباسمين	قصائد من دفترها	دلزي	المجموع	المجموع العام
10 طبران								
طار	11، 15، 55، 70، 81، 92، 119 ² ، 139 ² ، 140 ² ، 141 ³ ، 142 ²	39 ² ، 41، 54، 83، 95، 98، 104، 113، 120، 124، 125 ²	44، 77، 125،	22، 36، 60، 64، 132	10 ² ، 10 ³ ، 28، 32، 39، 56، 59، 61، 73، 99، 115، 132، 151، 156	52		
دائرة	127					1		
جناح	28، 48، 74، 76، 142	68	20، 23 ² ، 29، 34، 43، 44، 73، 107		98، 119 ²	18	71	
11 ضياء، موسيقى								
ضياء	10، 14، 30، 35، 40، 44، 45، 50، 62، 77، 79، 92، 108، 132، 142	16، 29، 34، 41، 51، 53، 55، 62، 66، 69، 71، 73، 85، 93، 95، 112، 119، 126، 131	14، 21، 27، 44، 49، 50، 51، 67، 69، 92، 97، 99، 104، 112، 119، 137، 141، 145	21، 52، 62، 63، 101، 105، 146، 155	7، 13، 15، 26، 28، 32، 45، 56، 59، 62، 69، 73، 84، 93، 96، 99، 100، 102، 108، 113، 115، 117، 122، 125، 130، 155، 162	87		
لمن - نعم	24، 33، 41، 44، 45، 49، 50، 64، 96، 115، 119، 123، 126، 147			41، 42، 70، 155	62	15، 18، 34، 66، 74، 76، 140، 151	30	
عزل	115، 123			141	52	34	5	

القائمة الذاتية-مستجيب في أعمال سعيد علي الفينانية

المفرقات	الدواوين	رندلي	أجمل منك؟ لا	أجرام الياسمين	تصانك من دفترها	دزى	المجموع	المجموع العام
آلات موسيقية								
رباب		147	109 ، 17	143 ، 56	56		6	
عود		80 ، 64 ، 30	104	70	52	11 ، 26 ، 28 ، 33 ، 68 ، 89 ، 103 ، 162 ، 167	15	
ثبارة		142 ، 101	16				3	
وتر		10 ، 48 ، 63 ، 80 ، 139	109 ، 69 ، 119 ، 113	102 ، 42 ، 10	29	167 ، 26	15	161
12. ألوان								
لون		15 ، 19 ، 27 ، 35 ، 99 ، 141	48 ، 51 ، 82 ، 85 ، 89	14 ، 29 ، 44 ، 61 ، 62 ، 63 ، 73 ، 114 ، 135 ، 140 ، 146 ، 156	60 ، 74 ، 104 ، 140 ، 143	13 ، 41 ، 52 ، 151 ، 161 ²	36	
أبيض				63 ، 106 ، 154 ، 156	142	13 ، 41 ، 62 ، 74 ، 75 ² ، 100 ، 102	13	
أصفر				44 ، 54 ، 62 ، 114	98	140 ² ، 141	8	
أحمر				17 ، 20 ، 62 ، 99			4	
برتقالي				62			1	
بنفسجي				44			1	
ليلكي		99 ، 105		21 ، 29 ، 96			5	
أخضر		15 ، 16 ، 47 ، 46	39 ، 125	14 ، 17 ، 26 ، 29 ، 54 ، 61		30 ، 31 ² ، 117	16	84

المجموع العام	المجموع	موزي	مصادك من دفترها	أجراس الياسمين	لجمال منك؟ لا	رندلي	الدواوين المفردات
							مطر
	14	87, 35, 22 168, 136, 120	115, 73, 29			81, 77, 32 132, 117	قبح، فوج
	2	42				61	مربى
	43	79, 51, 22, 11 98, 91, 87 117 ² , 103 136, 130, 128 ² 161, 152	87, 70, 68, 43 110, 100, 92 141 ² , 137, 116 142	60, 28, 20 113, 91, 83 152	71, 51, 18 87	108, 12, 9 136	مطر
	9	97, 7	65, 13		110, 92, 41	132, 53	مير
	8		50	61 ² , 53	29	124, 72, 33	مير
	22	147, 67, 28	141, 131, 101 ²	135, 76, 56	112, 27, 24 132	46, 32, 24 125, 90, 79 141, 131	شلا
	4	120	137, 123			47	أريج
103	1					115	مستل

النقل الذلالي-فئتين في أعمال سعيد طلال البناينة

المفردات	الذواوين	وتدلى	أجمل متك؟ لا	الجراس اليسمين	تصاكد من دفترها	ملزى	المجموع	المجموع العام
البناء	1. الكون							
الأقن، الألقن	27، 33، 97، 121، 124، 142، 145	37، 54	14، 30، 74 ²	62، 110، 123	108، 119، 167	19		
الغيا	26، 27، 44، 45، 65، 79، 97، 101، 141 ²	29، 54، 90 ³ ، 110، 114، 132	14، 41، 60، 152	143	16، 31، 39، 56، 59، 76، 118، 135 ² ، 143، 163، 168	35		
المالم	102، 105، 123، 138، 143					5		
الكون	11، 17، 18، 34، 42، 62، 81، 93، 127، 142، 140	51، 65، 89، 104 ² ، 126	32، 67، 129، 156	38، 143	56، 84، 85، 90 ³ ، 120 ² ، 148 ²	32		
النماء	49					1		
المتن	42، 70، 88، 94، 124، 140، 144		12، 30، 55، 91، 119، 144، 153	149	7، 10، 31، 66، 78، 159	21		
المدى	11، 16، 35، 124، 125، 126	52، 54	54، 71	98، 143		12	129	

المجموع العام	المجموع	دلتى	تصانيد من دفترها	أجراس الياسمين	أجمل منك؟ لا	رتلى	الدواوين المفردات
							2 وشرح وشبهه
	16	،132 ،41	،96	،140 ² ،94	64 ،63 ،49	،41 ،14 ،12 ،121 ،55 139 ،138	بهي، بهاء
	3	133 ،131			،23		بريق
	4					،49 ،28 ،25 123	رجب، شامع
	8	،84 ،36	19 ،11	140 ،131	62	،15	سماء
	7	25			،100 ،97 ،121	،35 ،108 ،49	سحر
	20	132 ،103 ،38	،137 ،59 ،50	،49	،89 ،70 ،38 113	،91 ،40 ،26 ،121 ،118 ،137 ،126 141 ،140	سنا
	37	،25 ،21 ³ ،16 ³ ،60 ،53 ،28 ،26 ،147 ،105 ،98 ،168	146 ،122 ،104	،20 ،18 ،8 ،82 ² ،77 ،52 88 ،147 ،110 ²	،66 ،44 ،23 68	،76 ،62 ،26 ،132 ،116 111	صبح، صباح
	15		38	،148	97 ،79 ،64	،44 ،30 ،26 ،52 ،51 ،47 ،115 ،64 ،62 116	صحر
	54	،73 ،14 ،7 ،1 ،152 ³ ،142 ،120	،90 ² ،82 ،59 123 ،107	،91 ،63 ،32 ،139 ،118 ،146	،62 ،44 ،22 ،85 ،65 ،64 ،113 ،104 132 ،127 ²	،27 ،16 ،9 ² ،70 ،62 ،48 ،90 ،89 ،77 ،109 ،103 ،126 ،121 ² ،136 ،132 ،145 ² ،140 ² 148 ،146	شهره، شهاد

النواوين المفردات	رتبتي	أجمل منك؟ لا	أجرام الياسمين	تصانك من دفترها	دلزي	المجموع	المجموع العام
ضحى	19, 29, 97, 135, 148	21	19, 49, 55, 84, 90 ² , 100, 123, 152	14, 17, 95, 137	7, 10, 76, 90, 152, 156 ² , 158	27	
لجر	126	64	128		10, 47, 71 ² , 72, 73 ² , 87, 127	12	
ظلك، أُنْطَاك	124	87	27	20, 86	16, 69, 119	8	
الشمس	19, 70, 72, 76, 107, 118, 145	20, 21, 22 ² , 24, 27, 30, 34, 47, 52, 54, 63, 81, 82, 83 ² , 86, 89, 97, 100, 113	13, 15, 21, 30, 34, 40, 41, 47, 55 ² , 56, 57, 101, 110, 118, 126, 144, 149, 152	24, 29, 46, 47, 49, 50, 51, 59, 60, 105, 134, 140, 145	22, 25 ² , 31 ² , 36 ² , 56 ² , 66, 78, 83, 100, 108, 112, 123, 124, 129, 137, 146, 154, 156, 158	82	
السماع	76, 91	18, 86	18, 41, 50, 106, 118	7, 18, 66	9, 44, 49, 61, 75, 123, 149	19	
العر	9, 33, 35, 36, 38 ² , 39 ² , 46, 48, 61, 74, 85, 86, 90, 93, 100, 101, 103 ² , 108, 123, 139, 148	30, 42, 65, 76, 78, 79, 80, 85, 97, 100, 113, 119, 120, 121, 123 ²	11, 38, 46, 48, 74, 84, 103	42, 47, 67, 71, 75, 110, 113, 132	24, 114, 168	59	
النجم - النجوم	12, 16, 18, 29, 32, 33, 37, 40, 44, 59, 69, 74, 79, 93 ² , 95, 99, 103, 106, 116, 124, 136, 138, 141, 145	50, 53 ² , 62 ² , 70, 82, 96, 104, 121, 125, 126 ²	24, 27, 35, 47, 59, 68, 71, 88, 125, 130, 131, 145 ² , 146, 147	69, 112, 114, 136, 137	7, 16, 39, 43, 45, 62, 69, 84, 90 ² , 101, 120, 132, 123, 129, 132, 138, 143, 147, 165 ²	79	
كوكب	70, 75, 91	94	56 ² , 148		126	8	
شهب	18, 43		8	42, 154, 155	36, 45, 56 ² , 125	11	469

المفرقات	البنواوين	وتدلى	اجدل منك؟ لا	أجراس الباسمين	تصادف من داترها	دزى	المجموع	المجموع العام
3. الطلبة								
الدجى، الدجيات	60، 90، 144			8		116، 169، 170	7	
الظل	11، 13، 54، 63، 95، 100، 141	26، 86، 95	17، 23، 60، 84، 100، 137			49، 192 ² ، 161	20	
الظلام، الطلبة	48، 138	76	38				4	
المساء	106، 148		30، 58، 139، 140، 141 ²		79، 112، 132، 133	56، 77، 149، 169	17	
الليل	9، 12، 28 ² ، 31، 30، 29، 42، 44، 38، 53، 49، 46، 92، 95 ² ، 107، 126 ² ، 132، 139 ² ، 140، 141 ² ، 142 ² ، 143، 146 ²	41، 51، 66، 76، 91، 113، 122، 124، 131، 127	14، 38، 40، 41، 47، 67، 88، 92، 102، 104، 109، 128، 147، 155		8، 29، 39، 47، 53، 57، 67، 71، 104 ² ، 107، 111، 130، 143، 146	29، 34، 38، 42، 62، 66، 70، 74، 90، 100، 103 ² ، 127، 167	86	117
4. الزمن								
ثانية، ثواني	13، 16، 45، 81، 118، 137	15، 54، 126	12، 114			90، 98	14	
دهر، الدهور	10، 29، 70، 81، 124، 136، 132		67			11، 116، 146	11	

القفل الذلالي-المتنبى في اصال سعيد على البنائبة

المجموع العام	المجموع	دلزى	قصاد من دفترها	أجراس الياسمين	أجمل منك؟ لا	رنلى	اللدواوين المفردات
	27	،109 ،99 ،67 ،9 135	،125 ،75 ،38 ،8 155 ²	،45 ،21 ،18 ،114 ،60 ،51 ،128 ،127 129	120 ،114 ،70	،103 ،49 141 ،140	الزمن، الزمن
	2	12		111			النين
	47	،58 ،56 ،43 ،12 ،90 ،87 ،66 ،116 ،112 ،97 ³ 117	،68 ،67 ،39 ،129 ،125 ،77 ³ 155	،111 ،50 ،118 ،113 134	،82 ،65 ،49 ² ،98 ،95 ،84 110 ،105	،45 ² ،34 ،29 ،86 ،78 ،32 ،119 ،117 ² ،143 ،137 145	المر، الأمار
	8				87 ،27	،32 ،31 ،29 123 ،116 ،33	المصر، المصور
114	5	73		143 ،131	105	81	الخلود، خالد

II - من أجل تفسير رمزيّ للحقل الدلاليّ في "الأعمال الغنائية"

يتميّز الحقل الدلاليّ السعقليّ في الأعمال الغنائية بمجموعة مفردات تتمحور أساساً حول الوُحْدَاتِ الدلاليّة الثّالِية: الحُبّ والطّبيعة والكون. إلّا أنّ لكلّ من هذه الوُحْدَاتِ جدولاً متنوّعاً من المفردات الّتي لا تُغني الحقل الدلاليّ فحسب، إنّما تمثّل دور الصّلة بينها، خالقة بذلك شبكة صلاتٍ معقّدة جدّاً، وذات بناء دقيق للغاية بهدف تأسيس توجّه خياليّ متماسك لدى السّاعر.

لا شكّ في أنّ الحقل المُعْجَمِيّ المُخْصُور بالحُبّ يمتاز عن الحقول الأخرى بالعدد الكبير لمفرداته مشكّلاً بذلك المِخْوَر المركزيّ الّذي يدور حوله الشّعْر كلّهُ. قد لا تزيد هذه البَيِّنَةُ الأولى شيئاً على الميزة البَدْهيّة للأعمال الغنائية. غير أنّ أصالة هذه الأعمال تكمن في نوع العلاقات الّتي تُقيمها هذه الوحدة الدلاليّة المركزيّة، أي الحُبّ، مع الوُحْدَتَيْن الدلاليّتين الأُخريّين، الكون والطّبيعة، اللّتين هما في الحقيقة امتدادات للحقل الدلاليّ الأساسيّ، الحُبّ.

1 - الحُبّ

ليس الحُبّ عند سعيد عقل، كتعبير عن "الحُبّ الأثيريّ"، تنازعيّاً أو عنيفاً قَطُّ، إنّهُ يشكّل على حدّ قول پيار غريمال "التماسك الدّاخليّ لِلْكَوْنِ"⁽¹⁵¹⁾. لا تتضمّن أبداً مفردات الحقل الدلاليّ للحُبّ حالات الانفصال أو الشّقاق أو الإهمال أو الهجر. إلّا إذا أردنا البحث في كلمات مثل "الوَهْم" و"النسيان"، عن مُرادفات للانفصال؛ ففي ما عدا هاتين المُفْرَدَتَيْن، فإنّ المفردات الأخرى تذهب باتجاه التّوَحّد والالتقاء (الرّغبة والقبلة والعناق والافتتان والزّيارة والمؤدّ والوَعْد والذّكرى...).

Cf. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, 1963, (151) p. 147.

في هذا الإطار، تكتسب كلمة 'قُبلة' مكانًا مميزًا بعد كلمتي 'الحُب' و'الجَمال'. فالقبلة، الَّتِي تَدُلُّ عَلَى 'الْتِحَامٍ لِلرُّوحِ بِالرُّوحِ غَيْرِ قَابِلٍ لِلانْفِصَالِ'...⁽¹⁵²⁾، تَظْهَرُ عِنْدَ سَعِيدِ عَقْلِ رَمَزًا لِلتَّوْحِيدِ الْمُنْشُودِ. إِلَّا أَنَّ هَذَا التَّوْحِيدَ لَا يُصِحِّحُ اكْتِمَالَهُ إِلَّا إِذَا تَمَّ مِنْ خِلَالِ الْجَسَدِ. وَانْطِلَاقًا مِنْ هَذَا الْوَاقِعِ يَعْرِفُ الْجَسَدُ عِنْدَ شَاعِرِنَا نَوْعًا مِنَ التَّفَكُّكِ وَالشَّرْدَمَةِ. فَهُوَ لَا يَظْهَرُ أَبَدًا فِي قَوَامِهِ الْمُتَمَامِيكَ إِلَّا فِي أَسْتِنَاءٍ وَاحِدٍ، قَصِيدَةِ 'نَارِ' الشَّبَبِيَّةِ الْمُنْحَى بِصِرَاحَةٍ:

وَجِسْمٍ - عَلَى رُغْمِ عَضْفِي بِهِ -
مُضْيِيٍّ، كَقِطْعَةِ شَمْسٍ نَفِيٍّ⁽¹⁵³⁾

وَمَعَ ذَلِكَ فَإِنَّ أَعْضَاءَ الْجِسْمِ الْآخَرَى الَّتِي تَبْرُزُ (الْقَوَامُ وَالصَّدْرُ وَالنَّهْدَانُ وَالشَّعْرُ وَالْعَيْنَانُ...) تُشَدُّ عَلَى هَيْمَنَةِ الشَّبَبِيَّةِ. لَكِنْ هَذِهِ الشَّبَبِيَّةُ تُعَدِّلُهَا دَلَالَاتُ اخِلَاقِيَّةٍ. وَبِذَلِكَ يَتِمُّ التَّعْبِيرُ عَنِ الصَّدْرِ، مَثَلًا، فِي أَغْلَبِ اسْتِعْمَالَاتِهِ كَرَمَزٍ لِلْحِمَايَةِ وَالْمَلَاذِ. وَعِنْدَمَا يَكْتَسِبُ النَّهْدَانُ فِي بَعْضِ الْأَحْيَانِ دَلَالَةَ شَبَبِيَّةٍ مَا، يَكُونَانِ مَخْبَأَيْنِ دَائِمًا وَرَاءَ قَمِيصٍ أَوْ رِداءٍ (وَهُمَا - ثُبٌّ، يَا قَمِيصَ الزَّهْرِ وَأَضْحَى)⁽¹⁵⁴⁾ وَيَحْتَمِلَانِ، حَتَّى فِي اسْتِدَارَتَهُمَا الشَّهْوَانِيَّةِ، فِكْرَةَ الْمُحَرَّمِ وَالْمَمْنُوعِ:

لَيْسَ أَنَا لِي فَجْرَانٍ: نَاوُ وَنَاهِجُ⁽¹⁵⁵⁾

لَيْسَ التَّمَاهِي مَعَ الْفَجْرِ مَجْرَدُ تَطَابُقِ الْوَانِ، إِنَّمَا يَرْجِعُ إِلَى فِكْرَةِ الصَّفَاءِ

Cf. Georges Vajda, *L'Amour de Dieu dans la théologie juive du Moyen-âge*, Paris, (152) 1957, p. 210.

(153) 'رِنْدَلِي'، ص 145. تَجْدُرُ مِلَاحَظَةُ التَّضَادِّ الْجَلِيَّ بَيْنَ لَفْظَتَيْ 'جِسْمٍ' وَ'عَضْفٍ' الَّتِي يَبْطُلُ عِنْفُ الْعَضْفِ وَتَنْسُ الْجِسْمِ.

(154) 'دَلْزِي'، ص 21.

(155) 'دَلْزِي'، ص 72.

والظهور. وهو يشبه في موضع آخر التّهدين بِحَقِّين: «لا أَبْهَى ولا أَجْمَل» (156).
ترجع صورة الحَقِّين إلى رمز الأمومة والوَعْد والإحياء، وهي تلتحق بالموضوعة
الإجماليّة للحماية والملاذ.

تقوم المفردات الأخرى التي تشكّل الحقل الدّلاليّ للجسد بِدغم هذه
الموضوعة. فالذّراع (المفصّل واليد) على سبيل المثال تدلّ على الرّجولة والقوّة
والحماية. فهذه اليد التي تمسك وتحمي هي، أيضًا، التي تحتفظ بِسلطة العِناق
الحُبّيّ والعاطفيّ:

أذكر، يومَ بهوَاهُ باخ،

يَدًا له تَفُصُّ غَيْرَ هَيْئَةٍ (157)

إلاّ أنّ خلف العِناق الرّجوليّ والحامي ترسم الرّغبة اللّمْسيّة:

حبيبي، حبيبُ العمر، كانت له يَدٌ

تَمِيتُ بِخَضِرِي، بالمعاني وبالفَحْوَى (158)...

والجدير بالذّكر أنّ اليدَ هي عضو التّماسّ الجَسديّ الوحيد عند شاعرنا،
وهي بذلك حاضرة في كلّ مكان تَرغَب وتلمس وتحمي. وكونها رمزًا للحُبّ
والقوّة، فإنّها النّقطة الأكثر حساسيّة في الجسد. فحتى للأصابع والأنامل دورٌ
في هذا العالم حيث يتشكّلت بِأسطًا أكثر أعضائه صِغَرًا. وبما أنّ التّماسّ يَتِمُّ
دائمًا عن بعد، تتدخّل الأصابع لِتُنْقِلَ القُبلة المرغوبة والمنشودة إلى حدّ بعيد:

أقبَلَةٌ... يَتُّ شُغْرِ؟... ما لها النّسَمُ

تَعَوَى بها، وَيَطِيرُ اللّون والنّعمُ؟

(156) «أجمل منك؟ لا»، ص 63.

(157) «قصائد من دفترها»، ص 25.

(158) «قصائد من دفترها»، قصيدة «أمام المرأة»، ص 39.

هذي أَلْتِي، مَذَرَمَتَهَا عَنْ أَصَابِعِهَا
إِلَيَّ، أَزْهَرَ وَرْدُ وَأَتَشَشْتُ أَكْمُ⁽¹⁵⁹⁾

ومن خلال هذا النَّقْل، يولد، بسحر ساحر، فضاءً مَجَازِيَّ: أَزْهَرَارُ الْوَرْدِ، وَنَشْوَةُ الْأَكْمَةِ. أَمَّا بِالنَّسْبَةِ إِلَى الْفَمِ وَالشَّفَاهِ، فَهِيَ قَبْلَ كُلِّ شَيْءٍ مَوْضِعُ إِعْجَابٍ وَرَغْبَةٍ. يُتِيحُ الْفَمُ، الَّذِي يُوحِي بِالْقُبْلَةِ، فُرْصَةً لَخَلْقِ صُورَةٍ وَاقِعِيَّةٍ:
... 'أَمُوتَ لَوْ دُقْتُ الْفَمَاءُ؟'⁽¹⁶⁰⁾

لَكُنْهَا، أَيْضًا، هَذِهِ الزَّهْرَةُ الَّتِي نُعَجِّبُ بِهَا وَنُشْمُهَا:
أَنَا سِرُّهُ زَهَرُ اللَّوْزِ، لَكُنْ .

عَلَى الثَّنَجْرِ فَتَحَ لَا فِي الشَّجَرِ⁽¹⁶¹⁾

وَيَكْتَسِبُ الْفَمُ، مِنْ حَيْثُ يَمُرُّ النَّفْسُ وَالْكَلِمَةُ وَالْغِنَاءُ، مَزَايَا أُخْرَى، وَمِنْ بَيْنِهَا مَرْيَّةُ الْقُدْرَةِ الْخَلَاقَةِ:

فَمُهَا هَمٌّ بَاغْنِيَّةُ⁽¹⁶²⁾

وَالْفَمُ، كَرَمَزَ لِنَفْخِ الرُّوحِ، يُطْلِقُ أَيْضًا التَّأَوُّهَاتِ:

تَهْدَةُ مِنْ ثَغْرِكَ أَشْتَقْتُ وَفَقَهَا⁽¹⁶³⁾

أَمَّا 'الشَّعْرُ'، فَيَحْتَلُّ مَكَانًا مَهْمًا فِي الْفَضَاءِ السَّعْلِيَّةِ، وَكُلَّمَا تَقَدَّمْنَا مِنْ دِيْوَانٍ إِلَى آخَرَ، زَادَ تَوَارَدَ هَذِهِ اللَّفْظَةُ (5-6-11-6-18)، وَكَأَنِّي بِـ'الشَّعْرِ'، عَلَى غِرَارِ الْأَعْضَاءِ الْأُخْرَى فِي الْجِسْمِ الْإِنْسَانِيِّ، مَطْلُوبٌ مِنْهُ الْمَحَافِظَةُ عَلَى

(159) 'هَلْزَى'، قَصِيدَةُ 'أَقْبَلَةُ؟ آيَّتُ شَعْرًا؟'، ص 151.

(160) 'قَصَائِدُ مِنْ دَفْتَرِهَا'، قَصِيدَةُ 'لَمْ يَمِرْ لَا يَسْلَمْ'، ص 23.

(161) 'أَجْرَاسُ الْيَاسَمِينِ'، ص 12.

(162) 'رَنْدَلِي'، ص 62.

(163) 'هَلْزَى'، ص 117.

العلاقات الحميمية. ويشارك "الشعر"، الذي هو انعكاس أشعة الشمس، في إرساء الصلات مع الكون والضوء:

أنت، يا هَوَى شَعْرِ
طَارَ فِي الْهَوَا شَعْلًا⁽¹⁶⁴⁾

وغالبًا ما يربط سعيد عقل "الشعر" بصورة "الريح":

يَا نَسَمًا مَرَّ عَلَى شَعْرِي
فَهَلْذَنِي بَعْضًا عَلَى بَعْضٍ⁽¹⁶⁵⁾
(.....)

أغنيات شعري وأذريه كالريح⁽¹⁶⁶⁾

يثير "الشعر"، كرمز للأنوثة، الرغبات والأحاسيس، ويتحول لمُسَه إلى أندفاع لدى المُعْجَبِ يَضْعَبُ كَبْتَهَا:

أَشْيَاءُ لِلْقَبْلَةِ فِيهَا فَمَ
حُلُوْ، وَلِلْهَوَى بِشَعْرِ يَدُ⁽¹⁶⁷⁾

وأخيرًا من بين الأغراض العائدة للحب، تحظى "العَيْنان" بالحقل الدلالي الأغنى، حيث تجتمع العناصر المُلاصِقة لِلْعَيْنِ إلى جانب أخرى لها علاقة بالنظر. وبما أنَّ العين حاسة بصر، فهي تَنْجِه نحو الأشياء التي تقع في دائرة تأثيرها وكأنَّها تريد تملُّكها بعد أن تتغلغل فيها وتحاول فَهْمَهَا. وهي كذلك مصدر الأشياء المُحِبَّة والمتَوَارِيَةِ في العالم الداخلي. بإمكان العين أن تُعْطِيَ مجازيًا دلالات كالجمال والثور والعالم والكون والحياة⁽¹⁶⁸⁾.

(164) "دزى"، ص 156.

(165) "أجراس الياسمين"، ص 31.

(166) "دزى"، ص 28.

(167) "رندلي"، ص 113.

(168) Germaine Dieterlen, *Essaie sur la religion des Barbares*, Paris, 1955.

بالنسبة إلى سعيد عقل، العين هي الحاسة الوحيدة التي تتمتع بالكمال؛ أما عين الشاعر الناظرة - والفاحصة - في عين الشخص الآخر، فتجذبها أحياناً العناصر المجاورة للعين، مثل الجفون والأهداب والحدقة وأستدارة العينين. بذلك تكون العين موضوع إعجاب نمتع به من خلال النظر وعبره. وفيما يُعني الشاعر عيني محبوبته الخضراوين، لم يتمالك نفسه من التعبير عن إعجابه بالأهداب التي تمتد لتبلغ الشمس:

وَسْتَطِيلُ الْهَدْبُ بُعْدًا إِلَى

الشمس، فَتَعْرَى الشَّمْسُ وَالْبُعْدُ... (169)

لكن العين، أيضاً، "نظرت" ممتدة (نظرة) أو عابرة (لفتة)، تحيل كل أهواء الروح ذي قوة سحرية تمنحها فعالية زهية: إنها تقتل، وتقتل، وتضعف، وتغوي بقدر ما تُعبر. متسائلاً عن أسباب آلام الشجرة، يقول الشاعر:

أُتْرَى مَسَّتْكَ لَفْشَتُهَا (170)

والنظر، أيضاً، لغة تتجاوز فصاحتها فصاحة الفعل. وإذا بالمحبة تقول

لحييها:

وَلَا تُدَلِّلْ شَعْرِي

بكلمات من جُمان

دَلِّلْهُ، يَا مَلِكِ جَانْ

بكلمات النَّظَر... (171)

قد تُعبر النظرة، القدرة على التأثير، عن نشوة ذاك الذي يُراقبها، وتكشف

(169) دلزي، ص 31.

(170) "أجرام الياسين"، ص 84.

(171) "قصائد من دفترها"، ص 149.

تَحَوَّلَاتِهَا عَنِ الَّذِي يَرَى وَالَّذِي يُرَى فِي آتِنِ وَاحِدٍ. وَكَأَنَّهُ مَرَاةٌ تَعْكِسُ رُوحَيْنِ، يَمْلِكُ النَّظَرُ قُدْرَةَ تَجَاوُزِ الْمَسَافَةِ الَّتِي تَفْصِلُ كَاتِنَيْنِ.

بِذَلِكَ يُعْطِي الْحَقْلُ الدَّلَالِيَّ لِلْحُبِّ مَسَاحَةً مُتَّسِعَةً لَا مَكَانَ فِيهَا لِلْقَلْقِ وَالِاضْطِرَابِ. وَمَعَ ذَلِكَ، نَجِدُ عِنْدَ شَاعِرِنَا مَجْمُوعَةً مِنَ الْمُفْرَدَاتِ الدَّالَّةِ عَلَى الْعَذَابِ، وَهِيَ تَرِدُ أَكْثَرَ مِنْ تِلْكَ الَّتِي تَسْتَذَكِرُ حَصْرِيًّا السَّعَادَةَ وَاللَّذَّةَ (89 مفردة تدلُّ عَلَى الْعَذَابِ وَ39 عَلَى السَّعَادَةِ). لَكِنْ يَجِبُ أَلَّا يُحَدِّدَ حَقْلُ دَلَالَةِ "السَّعَادَةِ" وَ"اللَّذَّةِ" بِحَقْلٍ مُعْجَمِيٍّ مُشْتَقٍّ مِنْ "سَعِيدٌ"، ذَلِكَ لِأَنَّ "السَّعَادَةَ" عِنْدَ شَاعِرِنَا عِلَاقَةٌ بِحَقُولٍ أُخْرَى تَرْجِعُ إِلَيْهَا بِطَرِيقَةٍ غَيْرِ مُبَاشِرَةٍ، وَمِنْ بَيْنِهَا حَقْلُ "الضُّوءِ" وَ"الْمَكَانِ".

عَلَى الرَّغْمِ مِنْ ذَلِكَ نَقَعَ فِي حَقْلِ "الْعَذَابِ" عَلَى ثَلَاثِ مَفْرَدَاتٍ تَشْغُلُ مَكَانًا بَارِزًا: "الْقَلْقُ" وَ"الْهَمُّ" وَ"الْوَجَعُ". إِلَّا أَنَّ "الْوَجَعُ"، سِوَاهُ أَكَانَ مَعْنَوِيًّا أَمْ جَسَدِيًّا، لَيْسَ عَمِيقًا وَمُسْتَدِيمًا، وَفِي جَمِيعِ الْحَالَاتِ فَهُوَ ذُو صِلَةٍ بِاللَّذَّةِ، إِذْ إِنَّهُ وَجَعَ عَابِرٌ يَسْتَلِذُّ بِهِ الشَّاعِرُ (أَوْ مُثَلَّثُوهُ)، وَشَبَقِي نَاتِجٌ عَنْ رَغْبَةٍ:

وَجِعْتُ أَنَا، وَجَعِي عِنْدَ خَضْرِي

أَوْ مُتَّهِ شَالِكِ الْأَزْرَقِ⁽¹⁷²⁾

الظَّاهِرَةُ عَيْنُهَا تَتَعَلَّقُ بِالِاضْطِرَابِ الَّذِي يَشْكَلُ حَالَةَ رُوحِيَّةٍ مَنشُودَةٍ وَمَضْنَرٍ لَذَّةً:

خَلِّيكِ بَاقَةَ زَيْبِقِ

بِالْحُلْمِ تُغْوِي... وَأَقْلَقِ⁽¹⁷³⁾

لَا يَبْلُغُ هَذَا الْاضْطِرَابُ أَبَدًا أَبْعَادَ الْقَلْقِ، وَلَا حَتَّى حُدُودِهِ؛ إِنَّهُ اضْطِرَابٌ

(172) "زندلی"، ص 144.

(173) "خلزی"، ص 41.

"ظريف"، حالة نفسية ضرورية يولد منها الحب، ويدوم ويحيا. وكذلك الهموم، إنها شرط وجود الحب وتفتحه. ليس المقصود بالهموم تلك التي تولدها الغيرة أو الكره، فالهم والاضطراب حالتان إيجابيتان:

أنا يا ليتني
بعض حلم صدق
هم لوني وهم
شذا... وأشق⁽¹⁷⁴⁾

إنه عذاب جميل لا يُفسيد قط اللذة والسعادة. يُسهّم في إغناء الصفات المُسنّدة إلى السعادة وفي التعويض عن فقر نِسْبِي لمفرداتها. في الواقع، وفي المجال العلائقي البحت، لا تشير المفردات التي يستخدمها الشاعر أبداً إلى الفضل، بل تُصيرُ بالمُقابل على تلاقي الكائنات الأجيّة (الزيارة واللقاء والمؤعد). وإذا كان "الوهم" و"النسيان" يردان كثيراً، فإنهما يتوازنان مع ورود كلمة "ذكري". إضافة إلى ذلك تتمتع كلمة "وهم" بدلالة تزجّع إلى الأمل، وليس إلى الحية:

أجمل ما يؤثّر عن أرضنا
أزهاؤها أنك زُرت الوجود⁽¹⁷⁵⁾

أما بالنسبة إلى النسيان، فتجدر الإشارة إلى أنه استعمل في الغالب بالمعنى السلبي: (يا ليلة الشتاء، لا تنسي)⁽¹⁷⁶⁾ أو لحقت به كلمة ذكري وبالتالي أبطلت معناه: (...كُنْ تُنسى... وكُنْ تُذكر...).⁽¹⁷⁷⁾ يُشارك الحب السعطي،

(174) "أجرام الياسين"، ص 135.

(175) "رندي"، ص 81.

(176) "أجرام الياسين"، ص 104.

(177) "أجرام الياسين"، ص 63.

أيضاً، في هذا الكون الغامض الذي يجب الكشف عن سره. من هنا كانت أهميّة موضوعة "الكشف" و"الاعتراف" و"البوح". إذا كان البوح يسرّ يحرّر الروح من كلّ قلق يثقل عليها، فإنه يتّيم دائماً بطريقة غير مباشرة من خلال بعض الإشارات:

في ضحكة باحت بحب لها،
لا، يا يدي، لا تقطفي وأسعدي⁽¹⁷⁸⁾

يتزامن هذا البوح بالحب، الذي يُشكّل لحظة حاسمة للمغامرة العاطفيّة، مع قوّح العطر:

أنا الفوّح، أنا البوّح
أنا السّهوة في فكريك⁽¹⁷⁹⁾

وكما في الشعر الفرنسيّ تجانس قافية "amour" (الحب) مع "toujours" (دائماً)، فإنّ "البوّح" عند سعيد عقل يجانس "الفوّح". يركّز الحقل الدلاليّ المتعلّق بالحبّ على نظرة عاطفيّة بّواحة وسعيدة، الهَمّ والاضطراب ليسا فيها مُقْلِقَيْن، وليست المسافة فيها بعداً أو فصلاً، ولا الألم فيها وجعاً وجُودياً. فالانتظار يُكافأ دوماً.

يتحقّق الشّعور السعقليّ في هذه المساحة الضيّقة من الحبّ التي تقع بين رغبة التملّك والتملّك بحدّ ذاته، لذا نولي كلمة "همّ" أهميّة خاصّة. ينمو شعره في هذه المساحة المتعدّرة تعريفها والتي يتحاذى فيها القرب والبعد ويتوالد عبّر الوهم والحلم ليخلق بذلك حالة من الانفعال تُشبه النشوة. هذه "النشوة"، التي تتخذ، أحياناً، شكل "النبيذ" و"الكأس"، هي أفضل تصوير لهذه المساحة المُبهمة والمُطلّقة التي تظهر فيها "اللذة العاطفيّة" السعقليّة:

(178) "زدلي"، ص 119.

(179) "زدلي"، ص 117.

وخصركِ سكرةً ظني⁽¹⁸⁰⁾

وفي موضع آخر، تبوح الحبيبة، المتأكدة من تأثيرها في حبيبها: '... وأني الكأس والخمر...' ⁽¹⁸¹⁾، جاعلة من نفسها مَضَلَزَ النُّشْوَةِ.

2 - الطَّبيعة أو العالم المجاور

لقد لاحظنا أنَّ خطاب الحُبِّ السعقلي قد أُسِّسَ على نماذج تشبيهية مأخوذة من الطَّبيعة والكون تعبيراً عن رمزية الحُبِّ الطَّاهر والصَّافي الَّذِي لَا يَشُوهُ أَضْطِرَابٌ أَوْ قَلَقٌ. يُقِيمُ الخيال السعقلي، الَّذِي يبحث في العالم المحيط به عن أمتداد كَوْنِيٍّ لحالته النَّفْسِيَّةِ، تماثلاتٍ تطبع مفرداته بنموذجية خاصة جداً. وفي هذا التَّصنيف المزدوج (طبيعة - كون)، أردنا التَّشديد على نوعين من العَلاقات مع الكون: العالم المجاور والكون البعيد. ويَتِمُّ عند شاعرنا العبور من الواحد إلى الآخر من دون أيِّ صدام حافِظاً لِلتَّوَجُّهِ الخياليِّ وَخَدَانِيَّةِ لَا تَبْدُل. إنَّها الدِّيناميَّةُ نَفْسُهَا الَّتِي ترتكز فيها العَلاقة مع الطَّبيعة والكون؛ أمَّا الاختلاف، فهو في الدَّرَجَات فقط.

يتميّز الحقل الدَّلاليُّ للطَّبيعة بِالغِنَى الكبير في العناصر الَّتِي تُغَطِّي مختلف أبعاد الوجود: الأرض وعالم النَّبات وعالم الحيوان والغناء والموسيقى والعطر والألوان.

لا تُختصر الأرض، كما تظهر في شعر سعيد عقل، في كونها النَّقيض الرَّمْزِيَّ التَّقْلِيدِي لِلسَّمَاءِ، ممثلة المبدأ السَّلْبِي (أنوثة) في مُقَابِل المبدأ العَمَلِي الَّذِي تمثله السَّمَاء (رجولة). وإن كان هذا الجانب موجوداً، فإنَّه أَقْلُ بَيَانًا من غيره. في الواقع، تظهر الأرض عند سعيد عقل أساساً كَتَلَاتٍ وَأَكْمَات، وجبال

(180) 'أجمل منك؟ لا'، ص 93.

(181) 'قصائد من دفترها'، ص 117.

(يرجع هذا رُبُّمَا إلى جغرافية لبنان الجَبَلِيَّةِ، وإلى موقع مسقط رأسه زحلة على رابيتين)، أَمَّا السَّهْلُ فهو شبه غائب (ثلاث إشارات في كلِّ شعره الغنائي). فَرَمَزِيَّةُ الجبل وكذلك رَمَزِيَّةُ أَيِّ ثَلَّةٍ مُتَّصِلَةٌ بِالارتفاعِ تُسْهِمَانِ فِي رَمَزِيَّةِ التَّسَامِي وَأَلْتِقَاءِ السَّمَاءِ بِالْأَرْضِ تَعْبِيرًا عَنْ عِظَمَةِ الْبَشَرِ عَلَى الرُّغْمِ مِنْ كَوْنِهِمْ عَاجِزِينَ عَنْ التَّمَلُّكِ مِنْ سُلْطَةِ اللَّهِ الْكَلِيَّةِ⁽¹⁸²⁾.

يَعْبَرُ سَعِيدٌ عَقْلٌ عَنْ رَمَزِيَّةِ أَلْتِقَاءِ السَّمَاءِ بِالْأَرْضِ فِي عِلَاقَةِ تَجْمَعِ الْكَوْنُ بِأَسْرِهِ فِي هَذِهِ الصُّورَةِ:

يَا نَجْمَةُ، أَرْزِي

بِالْجِسْمِ... يَا جَبَلُ أَعْشَقْ⁽¹⁸³⁾

غَيْرَ أَنَّ الْأَرْضَ الْمَرْفُوعَةَ تَعْبَرُ أَيْضًا عَنْ مَفَاهِيمِ الثَّبَاتِ وَالِاسْتِقْرَارِ وَحَتَّى، أَحْيَانًا، عَنْ الطَّهَارَةِ، وَبِذَلِكَ تَلْتَقِي بِمَوْضُوعَاتِ الْحَقُولِ الدَّلَالِيَّةِ لِلْحُبِّ. أَمَّا الْحَقْلُ الدَّلَالِيُّ الْخَاصُّ بِالشَّجَرَةِ، وَإِنْ كَانَ أَقْلٌ وَرُودًا وَغَنًى، فَيَلْتَحِقُ بِالْحَقْلِ الدَّلَالِيِّ لِلْأَرْضِ بِحَيْثُ إِنَّهُ يُعْبَرُ عَنْ الْحَيَاةِ فِي تَطَوُّرِهَا الْمُسْتَمِرِّ، وَفِي أَرْتِقَائِهَا نَحْوَ السَّمَاءِ فِي مَا يُمْكِنُ أَنْ يُسَمَّى رَمَزِيَّةً عَمُودِيَّةً تَسْتَحْضِرُ الْأَشْجَارَ الَّتِي يُسَمِّيهَا (الصَّفَصَافُ، وَشَجَرَةُ الرُّثْمَانِ وَاللُّوزِ وَاللَّيْمُونِ...)، إِضَافَةً إِلَى رَمَزِيَّتِهَا الْمَحَلِّيَّةِ (شَجَرِ لَبْنَانِ)، مَوْضُوعَاتِ الْقُوَّةِ وَالْدَّيْمُومَةِ وَخِصْبِ الْأَرْضِ الْمَعْطَاةِ وَأَبْدِيَّتِهَا. وَإِذَا كَانَتِ الْكِرْمَةُ تَشْغُلُ بِذَاتِهَا مَوْقِعًا أَكْثَرَ تَمَيُّزًا مِنْ ذَلِكَ الَّذِي تَشْغُلُهُ الْأَشْجَارُ الْآخَرَى، فَذَلِكَ يَعُودُ إِلَى أَنَّهَا تَشْكَلُ الزَّرَاعَةَ الَّتِي تَتَمَيَّزُ بِهَا مِنْطَقَةُ الْبِقَاعِ وَبِخَاصَّةٍ زَحْلَةَ الَّتِي يَتَحَدَّرُ مِنْهَا سَعِيدٌ عَقْلٌ. يَبْدُو أَنَّ لِلْكَرْمَةِ

(182) يَتَّفِقُ تَمَازُجًا هَذَا التَّفْسِيرُ مَعَ طَبْعِ سَعِيدِ عَقْلِ الْمُنْكَبَرِ وَالَّذِي يَعْرِفُ كَيْفَ وَمَتَى يَتَوَاضَعُ أَمَامَ اللَّهِ.

(183) "دَلْزِي"، ص 43.

علاقة أيضاً برُموز أخرى كالخُلُود والشباب والحياة الأبدية. ويجب ألا ننسى تلك العلاقة التي تربط الكرمة بالنبيذ، وبالتالي بالنشوة الروحية.

في عالم النبات، تحتل الزهور من كافة الأنواع المرتبة الأولى، نظراً لورودها المتكرر، فتستحوذ "الزهرة" و"الوردة" وحدهما على معظم الحقل الدلالي-المعجمي، الأمر الذي جعل من سعيد عقل شاعر الزهور من دون منازع.

وكنموذج مثالي للروح، تشكل الزهرة عمة رمزاً للمبدأ السليبي إلى جانب كونها رمز الحب والتجانس تماماً مثل الوردة التي هي، أيضاً، رمز الحب وعطائه الطاهر والمتنوّي. ومن بين الأزهار التي اختار تسميتها، لا شك في أن الزنبق والياسمين هما الأكثر وُرداً. فمن خلال بياضهما، تغدو هاتان الزهرتان بمنزلة مرادفات للصفاء والبراءة والطهارة والوعد والخلود والخلص.

غير أن هذه الطهارة البيضاء في الزنبق والياسمين ليست بريئة بقدر ما نَظُنُّ. إذا كان بعضهم مثل هويسمانز (Huysmans) يشكو من قوحان الزنبق المُسكر بسبب عطره ذي الأريج الشيق المصنوع من مزيج من العسل والفلفل، ومن عناصر حدة وحلوة⁽¹⁸⁴⁾، فإن هذا الجانب المبهم لعطر "ينشد فورات الروح والحواس"، نجده أيضاً عند سعيد عقل الذي "يفرّش سريرَه بالزنبق والياسمين"⁽¹⁸⁵⁾ لاستقبال محبوبته من أجل ليلة حب. وفي موضع آخر، وإبرازاً لظهور حلمي، يلجأ من جديد إلى الزنبق الذي يحيطه البياض الصافي من جهة، والإغواء الشببي لثوب مُتدلّ من جهة أخرى:

ما بياض؟ ما زنبق؟

Huysmans, *La Cathédrale*, cité dans le Dictionnaire des Symboles, p. 577.

(184)

(185) "زندلي"، ص 143.

ما غوى الثوب جُرّاً؟

حلّم... (186)

فالأزهار، سواء أكانت عفيفة أم لم تكن، صافية أم لا، ترمز عند سعيد عقل إلى الربيع والحب والشباب والجمال والفضيلة. وهي بالتالي خالية من الأشواك التي ترمز عادة إلى الحواجز والصعوبات. وبذلك يكون الحب السعطي حُباً خالياً من القلق والمشاعر المزعجة. أمّا بالنسبة إلى الأغصان الدالة على التشعبات، فتساهم في تقوية فكرة الحب البوّاح في فضاء لا حدود له.

الأرض ومن ثمّ عالم النبات يوجيان بطريقة غير مباشرة بصورة الماء التي لا تغيب عن عالم سعيد عقل الشعري؛ فيشكل البحر والنهر والأمواج والشاطئ والشتاء عناصر الحقل الدلالي المائي. إذا كان البحر تقليدياً صورة للحياة والموت في الوقت نفسه، وجب اعتبار جانب واحد فيه، ألا وهو الجانب المولّد للحياة. لا يرى سعيد عقل في البحر "لججاً مُفزعاً" على حدّ تعبير بودلير، بل يرى نظيراً للأهواء. لذلك فهو يقترح على حبيبته بأن يأخذ اليخوت ويبحر. وفي القصيدة التي عنوانها "أنت واليخوت وأن نبحر" (187) لا ذكّر للأمواج، أمّا الرياح فناعمة وتثير لدى الشاعر صور الورد والياسمين وأخيراً الشاطئ. ليس البحر أبداً هذا المذى الرهيب ولا هو، كما بالنسبة إلى الرومنطيين، مرادف لفكرة الهروب أو الرحيل. فالبحر والنهر عند سعيد عقل لا يشغلان موقعاً مهماً، بل يسهمان عند الاقتضاء في إنتاج دلالات رمزية الماء، مصدراً للحياة ووسيلة للتطاهرة.

أمّا الريح، أكانت قوية أم لطيفة (كالنسيم)، فهي موجودة بكثافة في الفضاء الشعري السعطي. وكرمز للغرور، هي أيضاً مرادفة للإلهام والروح. إلهام كوني

(186) "ندلى"، ص 73.

(187) "ندلى"، ص 105-106.

وكلام، غرور وروحانية. على هذا النحو تتوافق الرّيح تمامًا مع شخصيّة سعيد عقل المتكبّر الذي يحركه الإلهام ويدفعه باستمرار نحو العلاء. ف فيما يعبر عن الرّيح عن هذا الاندفاع وهذه الطّاقة لبلوغ المطلق، تعبّر لطافتها، عندما تتحوّل إلى نسيم، عن العاطفة والحُبّ والتّواضع أمام الكائن المعبود.

بالنسبة إلى عالم الحيوان الذي يسكن شعره، قد يكون من المفيد الإشارة إلى أنّ سعيد عقل لا يختار منه إلّا الطّيور، وفي بعض الأحيان الفَرَاشات. فنزعة الطّييران عند الطّيور والفَرَاشات يُهيئها لِتَكُون مسبقًا، رُموزًا لحالات الكائن المترقّمة وللعلّاقات بين السّماء والأرض. لقد اختيرت هذه الكائنات إمّا لِنعومتها وإمّا لِصِفاتها (مثل اليمامة)، وإمّا لِجمال صوتها (مثل العنّديب والحسون والكنار). أمّا الحيوانات المفترسة والجوارح فاستبعدت من فضاءه الشعريّ كلّها. إنّ عالم الحيوان عند سعيد عقل عالم خفيف وناغم وموسيقى.

وكما عند بودلير كذلك عند سعيد عقل تنتشر "العُطور والألوان والأصوات"، ولا يغيب التّواصل بين هذه العناصر المتنوّعة. أمّا الموسيقى، فيولها سعيد عقل اهتمامًا خاصًا. فكلُّ شيء لديه يُغني، وعندما يتعلّق الأمر بالآلات الموسيقيّة، فهو يتّقي من بينها تلك التي تمثّل الشّرق في أفضل وجه: العود والرّباب وأيضًا القيثارة التي يعتبرها العرب بديلة من العود. كلّ هذه الآلات وتريّة، وهذا كافٍ للدّلالة على اللّطافة التي تنّجم عنها والتي لا نَجدها في آلات التّفنّح المستخدمة في الحروب. إنّ هذه النّعمة التي تطبع الموسيقى السّعقلية تُسهم، أيضًا، في إنتاج السّحر الشعريّ. يعتبر سعيد عقل أنّ الحالة الشعريّة، لِكونها حالة من حالات اللاّوعي، لا يمكن نقلها إلى القارئ إلّا إذا شلّ وغيّ هذا الأخير، وللقيام بذلك فإنّ الموسيقى هي إحدى الوسائل (أمّا الوسيلة الأخرى، فهي الصّور)⁽¹⁸⁸⁾. وهو يلتقي بذلك مع فّرلين في تصوّره

للشعر "كموسيقى قبل كل شيء". إن هذا الاهتمام المولّى لموسيقىة الأبيات والتي لا تختصر في تقنيّة النظم فحسب، يُغني شعره بموضوعة الموسيقى التي يسند اختراعها بالتساوي إلى أبولون وقلموس. إضافة إلى هذه الميزات، فإنّ اللجوء إلى الموسيقى عند سعيد عقل هو وسيلة من وسائل الاتحاد مع الكون حياةً وامتداداً.

شعره المُطرب هو كذلك شعر مليء بالألوان. عدا لفظة "لون" التي تتكرّر دومًا، فإن الـ"أبيض" والـ"أخضر" هما الأكثر استعمالاً. في هذا الصّد، وجب عدم التمسك بِعدّد وُرد المفردة، إذ، غالبًا ما يُوحى بالـ"أبيض" بطريقة غير مباشرة من خلال ألفاظ أخرى مثل الصّفاء والبراءة والفجر والسّقى... كذلك بالنسبة إلى "الأخضر" من خلال الأغصان والمُروج والطبيعة. "الأبيض" السّعليّ، لون الطهارة والصّفاء، هو أيضًا لون غياب الألوان، يعبر عن العدم والوجود كبديل لجدلّية "القُرب والبُعد" التي اتّصفت بها "حالة العشق" في مجمل شعره. ولكن وجب بالمقابل استبعاد الوجه المشووم لهذا اللون، كالأبيض الدّاكن على سبيل المثال، فلا يبقى منه إلّا دلّالته المُطلقة والخياليّة. إنّ لون الفجر والولادة والطهارة والصّفاء.

وتكون لعالم الثّبات، يرمز الأخضر إلى يَقْظة الحياة والأمل والحُلود. وقد استبقى سعيد عقل من الأخضر مظهره الإيجابي، أخضر البراعم، فيما استبعد مظهره السّلبّي مثل أخضر المُقوّة والموت. وبما أنّ شعره هو شعر الحياة، فقد أفضي منه الموت مع كلّ متفرّقاته. وبذلك يكون الشعر السّعليّ، مع اللونين الأبيض والأخضر، شعر الطهارة والحياة.

لا نجد عند سعيد عقل عطورًا "فاسدة وغنيّة ومنتصرة" كما عند بودلير، فـ"عطره" لطيف ومُطهر، ويُمثّل رمزيًا إلى فكرتي الزّمان والذّكري. عدا كلمتي "عنبر" و"صندل" (وردت الأولى 8 مرّات والثانية مرّة واحدة)، فإنّ حقل مفردات العطر يتألّف من مصطلحات عامّة: قُوح وعَبَق وعِطر وعَبير وشذا. من

خلال صور الأزهار والحدائق، تُسهم العطور في رسم معالم "رمزيّة طبيعيّة" جميلة ونزّهة وسعيدة.

تكون الطّبيعة إذًا، على صورة "الحُب"، فتُعيد من جديد إنتاج موضوعة الفرح والسّعادة والحياة. فما من شيء يُقْتَم أو يُحوّل أو يفسد طهارة روح الشّاعر وسكونها. ويأتي هذا الامتداد الكونيّ للرؤيا الشعريّة ليدعّم هذه الموضوعة ويغنيها.

3 - الفضاء الخارجيّ أو الكون البعيد

يظهر الفضاء الخارجيّ في شعر سعيد عقل كمساحة ذات اتّساع يصعب قياسه. إنّه يرمز إلى اللّانهاية واللامحدود، ولكن، أيضًا، إلى الوجود الذي يتعارض مع العدم، فيقول في هذا الصّدّد: "وأفتّين الكونُ/ بالأليكونُ وراح يُجَنّ"⁽¹⁸⁹⁾. غير أنّ شعر سعيد عقل ليس شعر عدمٍ إنّما شعر وجود، ذلك لأنّ الكون، بالنّسبة إليه، ليس قرأعًا مُرعبًا. وعلى الرّغم من أنّ الطّابع اللامحدود للفضاء يُكسبه معنى قُدسيًا وخفيًّا، فإنّه يظلّ مُكتسبيًا بالجمال وليس بالرّعب. في العلاقة مع الكون ليس الإنسان في موقع دُونيّ أو تَبعِيّ، بل على العكس من ذلك مطلوبٌ من الفّضاء ومداه المُترامي أن يمثلا للإنسان:

وَإِذَا هُذْبِكِ جَارَاءُ الْمَدَى

رَاحَ كَوْنٌ تَلَوَ كَوْنٌ يُتَكَرَّرُ⁽¹⁹⁰⁾

بالنّسبة إلى سعيد عقل، ليس الفضاء الخارجيّ بمختلف تعبيراته (أفق وعالم وكون ومكان ولا نهاية ومدى ووجود) هذا "المدى غير المحدود" (باسكال)

(189) "أجرام الياسين"، ص 129.

(190) "رندي"، ص 11.

الَّذِي يجعل الإنسان يَعي صِغَرَهُ، إنّما هو برهان على إمكانيّاته المُلازمة له، على طاقته الحيويّة لِيُلَوِّغ المَدَى اللّامتناهي والمُعلُوّ المُطلَق. وليكونه ظاهرة لا عدائيّة، يرتبط الفضاء عنده دائماً بِصُور النُّور والأبْهة والوضوح. هذا ما يُقَسَّر الاستخدام المتكرّر لِحَقْلٍ من المفردات تتعلّق بفكرتي الوُضوح والنُّور.

وكرّمز للحياة والخلّاص والسّعادة، لا يعقب "النُّور" عنده الظُّلمات، فهو مستقلٌّ وجوهريّ، يستقي عِلّة وجوده من ذاته. فبتحوّله استعارة للحبّ، يُعبّر النُّور عن حالة سُكُون العاشق وغبطته، كما في قوله:

ما هم؟ أنتِ الصُّوءُ في عَيّتي⁽¹⁹¹⁾

وتُعرّف "الشَّمْس" و"الأشعة" و"القمر" و"النجوم" انتشاراً كبيراً في أعماله؛ فالشَّمْس، كمصدر للضُّوء والحرارة والحياة، لا تمتّ بِصلة عنده إلى "النار"، وهي ليست هَدَامَة وممثلة لِمَبْدَأ الجفاف، إنّما هي بالأحرى شمسٌ خالدة يستوحي الشّاعر منها. وغالباً ما تُحاكي الشَّمْس صورة القرب:

أنا قُلْتُ - وا كَلِيباء! -

هذي الشَّمْس، هذي الشَّمْس قُرْبِي⁽¹⁹²⁾

أو كاتني، قُرْبَ الشَّمْس، أَرْنو إلى البَذْرِ....⁽¹⁹³⁾

هذا يدلّ كم أنّ الشمس ليست محرقة بل بكلّ بساطة مضيئة.

في ما يتعلّق بالشَّمْس، يمكننا التّوقّف في شعر سعيد عقل على رمزيّة النُّور غير المُباشِر والمَبْدَأ الأنتويّ. ويشكل عام، إذا كانت الشَّمْس تمثّل القوّة، فالقمر عند سعيد عقل يمثل العُدوية المُضيئة التي تُثير قَمَم الجبال وتطرّد الظُّلّة.

(191) 'أجمل منك؟ لا'، ص 85.

(192) 'دلّزي'، ص 56.

(193) 'دلّزي'، ص 78.

كذلك تتسم النجوم بالنور. هذا بالإضافة إلى طابعها السماوي الذي يجعل من النجوم رموزاً للروح والقيوى الروحانية (الضوء) في مواجهة القوى المادية والظلمات. فعندما يأتي سعيد عقل على ذكر الشمس والقمر والنجوم، فهو يكتشف عن توقي عميق للتألق وملازمة الإيقاعات الكونية والانسجام معها.

إلا أن موضوع العتمة لا تغيب تماماً عن شعره. فالعتمة بكل معنى الكلمة، أي الدجى والظلام، نادرة الوجود (مرة واحدة في كل أعماله)، وما يستأثر بالمساحة الشعرية هو كلمات مثل "ظلال" و"مساء" و"ليل" (120 مرة). تمثل كلمتي "المساء" و"الظلال" (وردت الكلمة الأولى 16 مرة والثانية 20 مرة) في أعمال سعيد عقل الراحة والهدوء، بينما تعبّر كلمة "ليل" (الواردة 84 مرة) عن الوقت المثالي للحب والذكرى والأسرار:

الليل يذكّر قصتي!

و أنسى أنا!... (194)

"يا ليلة الشتاء لا تنسي أنا" (195)

في الحديث عن المكان لا يمكننا إلا أن نذكر الزمان، هذا البعد الآخر للكون والوجود. وفي هذا أيضاً، تعود الهيمنة للزمان اللامحدود مثل "الأبدية" و"العمر" و"الزمن". أمّا إذا لجأ إلى الزمان المقاس مثل السنة أو القرن، فإنه يستعمل صيغة الجمع التي تُضفي عليها طابعاً لا متناهيًا. لكن إزاء اللامتناهي الزماني، نجد عنده "الثواني" و"اللحظة" و"منتهى الصفر" وكل ما يتعذر التقاطه والذي يساوي الأبدية التي يضعب هي أيضاً بلوغها.

(194) "قصائد من دفترها"، ص 39.

(195) "أجرام الياسين"، ص 104.

وعلى غرار المكان، يرمز الزمان أيضًا إلى المطلق ويكشف عن تَوَقُّع
 الشاعر العميق إلى بُلُوغِ الأبدية المكانية والزمانية.
 لقد أظهر هذا التحليل لِمُرْجَبَاتِ الحقول الدلالية السعقلية الثلاثة، اتِّجَاهَاتِ
 خياله وبناءه، وكذلك نَمَطِ أنْتِظَامِ الفضاء الذي ينمو فيه شعره، وهو فضاء عَظَمَة
 وغيطة.

خاتمة عامة

موقع سعيد عقل في الشعر العربي المعاصر

لم تشكّل أعمال سعيد عقل حتّى الساعة موضوع تحقيق منتظم ومعتمّد من قِبَل النّقْد الأدبيّ والجامعيّ. إذ باتت الآراء حول شعره والمكان الذي يشغله في الشعر العربيّ المعاصر مَبْهَمَة وذاتية. فبين مديح مُغالٍ واتّهام جارح، لم تجد أعماله مكانتها المناسبة. ما يعني أن أعمال سعيد عقل هي الوجيدة ربّما التي اختلفت آراء النّقّاد حولها. ولكنّ لهذه الآراء المتناقضة أسبابًا موضوعيّة وذاتية معًا.

فكاتب جدّي مثل أدونيس الذي يصنّف سعيد عقل على عجلة في تيّار الرُّومَنْطِيقِيَّة السُّكُلِيَّة، لم يجد شيئًا يقوله حول أعماله سوى أنّها تَحْتَلُّ مركزًا بارزًا وحاسمًا في تنقية اللُّغة الشُّعْريَّة⁽¹⁾. وآخرون أكثر جَزْمًا منه رأوا فيه ممثلًا لِتَنوع من الرُّمزيَّة⁽²⁾. أمّا ايليا حاوي، الأكثر دقّة، فيجد أنّ شعر سعيد عقل

(1) أدونيس، 'مقدمة...'، م. س...، ص 96، ملاحظة رقم 1.

(2) أنطوان غطاس كرم، 'الرُّمزية والأدب العربي الحديث'، إصدار دار الكشاف، بيروت،

1949، ص 153 - 173.

رومنطيقتي مصبوغٌ بتصنعٍ ذهني⁽³⁾. وفي الحظّ عينه، يصف يوسف الخال، إمام حركة الحداثة في لبنان، ورئيس تحرير مَجَلَّة "شعر"، شعر سعيد عقل بالرومنطيقية "المصنوعة برمزية القرن التاسع عشر الفرنسي"⁽⁴⁾. وأخيراً، يتردّد كمال خير بك في تعيين موقعه ما بين الرمزية والرومنطيقية⁽⁵⁾.

في جميع الأحوال، فالتحير الذي ييسمُ موقف النقد تجاه الانتماء الحقيقي لسعيد عقل إلى مدرسة أدبية محدّدة، رومنطيقية أو رمزية، يقابله موقف قاطع لجهة عدم الرغبة في تصنيفه من بين الشعراء المُحدّثين، على الرغم من أن أعماله أثّرت في كوكبة من الشعراء الشُّبان مثل جورج زنجي، جورج غانم، شوقي أبي شقرا، جوزيف نجيم الذين كانوا في عداد جماعة "شعر". حتّى إن يوسف الخال نفسه تأثّر بأكراً بنظرية سعيد عقل في استعمال اللغة المَخيَّكة والتخلّي عن المُضغى⁽⁶⁾. بذلك أصبح شعر سعيد عقل ظاهرة غير قابلة للتصنيف، تُحاكي فرادتها شخصيته الفدّة.

يرجع هذا الالتباس في الأعمال والمكانة التي تشغلها إلى عوامل ملازمة

-محمّد فتوح أحمد، "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر"، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1978، ص 213-228 و356-361.

-درويش جندي، "الرمزية في الأدب العربي"، نهضة مصر، القاهرة، 1958.

-صلاح لبكي، "لبنان الشاعر"، دار الحضارة، الطبعة الثانية، بيروت، 1962، ص 236-249.

(3) إيليا حاري، "الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي"، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص 155-165.

(4) "Le Manifeste de Youssef El-Khal", cité par Kamal Kheir Beik, *Le Mouvement...*, op. cit., p. 51.

(5) Kamal Kheir Beik, *Le Mouvement...*, op. cit., p. 16.

(6) كمال خير بك، م.س. صفحة 44 و103-115.

لها وأخرى خارجة عنها. وعلينا في سياق العوامل الخارجية عدم الاستخفاف بالتطابق الزماني.

في الواقع تمتد المرحلة الخُصبة لنتاج سعيد عقل، والتي أسست لشهرته، بين 1950 و1974، وهي مرحلة دعوناها غنائية. تتطابق هذه المرحلة تمامًا مع بدايات الشعر الحديث في لبنان وفي العالم العربي⁽⁷⁾. إلا أن علاقة سعيد عقل بالحدثة الشعرية لم تكن علاقة اندماج أو ذوبان. لقد أنتج هذا التطابق توازنًا لا يقبل الجدل. وعلى الرغم من ألتقاء نتاج سعيد عقل بنتاج المحدثين في بعض النقاط، إلا أن الواحد بقي بلا منفذ إلى الآخر. ويرجع هذا بدوره إلى عدة عوامل.

إن تزامن ظهور أعمال سعيد عقل الشعرية مع محاولات المحدثين الأولى، لم يشكل سببًا كافيًا لتشابه المصادر والاهتمامات والرماني. ففي الوقت الذي خطا فيه جيل الشعراء الشباب، مثل نازك الملائكة ويدر شاعر السياب وعبد الوهاب البياتي في العراق وصلاح عبد الصبور في مصر وفدوى طوقان في فلسطين ويوسف الخال وأدونيس في لبنان، الخطوات الأولى في مجال الشعر وكانوا شبة معتمدين، كان سعيد عقل يتمتع بشهرة أكيدة نتيجة الأعمال التي قُدمها منذ سنة 1935: "بنت يفتاح" (1935)، "المجدلية" (1937) و"قدموس" (1944) التي رُسخت شهرته. وكان يتحضر في سنة 1950 للبناء بتجربة شعرية جديدة.

لم يكتب لهذا التزامن أن يتطور إلى لقاء. إذ لم يستطع الشاعر الكبير الذي كان أربعينيًا أن يتصادق مع جيل شباب حديثي العهد من المتردين والمتحيرين. وذلك لأن فارق العمر واختلاف الاقتناعات والانتماء إلى جيلين مختلفين كان أقوى من مصادفة جمعتهم في زمن واحد وعلى دَرْب الشعر الواحد... إذ كان

(7) المصدر نفسه، ص 21-46.

سعيد عقل مكملاً للماضي، وبالتالي محافظاً بحيث لم يكن يُعجب جيل الشباب.

ومع ذلك التقت أعمال سعيد عقل في بعض أوجهها مع محاولات المحدثين حتى إنها سبقتها في بعض الأحيان. لقد ركّزنا في تحليلنا للبني العروضية على رغبته الانعتاق من النموذج العروضي التقليدي: تلاعب بالأوزان والتفعيلات، اعتماد الرّجز، استعمال البحور القصيرة التي كان الشعر التقليدي نادراً ما يستخدمها، إضافة إلى خلط إيقاعات مختلفة في القصيدة نفسها...⁽⁸⁾ هذا الغليان التحديثي الذي ظهر في "رندلي" و"عُمَم في أجمل منك؟ لا" (1960) و"قصائد من دفترها" (1973) سيهدأ في "دلّزي" ليسترجع مجدداً الأشكال العروضية التقليدية في "كما الأعمدة".

هذا التحديث الذي لا يهدم كلياً أسس البنية العروضية الكلاسيكية هو بالضبط ما حاول أن يقوم به الشعراء المُسمّون مُحدثين. لقد تطرّق ناجي علّوش، في مقدمته لكـ "أعمال الكاملة" لبدر شاكر السيّاب، إلى مسألة استعمال البحور لدى هذا الشاعر الطليعي والممثل الأبرز للشعر الحديث في العالم العربي، مظهرًا كيف أنّ بدر شاكر السيّاب استطاع أن يستفيد من بُحور الشعر العربي، فاستخدم الرّجز، مَطيّة الشعراء القدماء والمعاصرين، ليجعل منها حصاناً كما في "أنشودة المطر"، والسريع كما في "رسالة من مقبرة"، والمتدارك في "المسيح بعد الصلب". ففيما يبالغ أكثرية الشعراء المعاصرين في استخدامهم الرّجز، وفي اعتمادهم له كبحرٍ مألوف، ينوّع بدر شاكر السيّاب شعره ويستخدم الكامل والوافر والرّمل والمتقارب والمتدارك.

لقد اعتمد بدر شاكر السيّاب غالباً الانتقال من بحرٍ إلى آخر ليستفيد من التنوّع الإيقاعي، كما في شعره "المغرب العربي" و"جيكور والمدينة". وقد نوّع

(8) أنظر خاتمة الجزء الأول.

أحياناً في استخدام التفعيلات كما في "المسيح بعد الصَّلْب" بإدخاله مشتقاً من التفعيلة الأساسية "فَعِلْ" بطريقة منتظمة في القصيدة كلها⁽⁹⁾. يمكننا تطبيق هذا التقسيم لشعر بدر شاكر السَّيَّاب، الشاعر الأكثر تمثيلاً للشعر العربي الحديث، من دون أي تعديلات على أعمال سعيد عقل:

1 - يكثر سعيد عقل من استخدام الرَّجْز؛ إنَّه البحر الأكثر استخداماً في شعره، وهو أيضاً البحر المُفَضَّل في أغلبية قصائد "أجمل منك؟ لا" (1960) و"أجراس الياسمين" (1971) و"قصائد من دفترها" (1973)،

2 - لا يحدِّد سعيد عقل شعره ببحر الرَّجْز فقط، وإنما يمزج بحوره واسعة ومتنوعة وتصل إلى أربعة عَشَرَ بَحْراً.

3 - يستخدم سعيد عقل عدَّة بحور في بعض قصائده، مثلاً السَّريع والمُتَّعِب في "ماذا؟ انتهى كل شيء؟"⁽¹⁰⁾.

4 - يستخدم سعيد عقل التفعيلة ومشتقاتها (الفع الشهيرة) بطريقة منتظمة في بعض قصائده من أجل خَلْق تنوُّع إيقاعي يغيِّر رتابة البحر الواحد... وعلى صعيد آخر، وفي مسألة أولويَّة استعمال البحر الذي تجادل حوله طويلاً بدر شاكر السَّيَّاب ونازك الملائكة⁽¹¹⁾، يمكننا حَسْم هذا الجدال والتأكيد بأن سعيد عقل قد سبقهما في العام 1944 عندما تصرَّف بحريَّة في استعمال الكامل في الأبيات الأربعة والأربعين الخاصَّة بالكُوْرَس في "قدَّموس"⁽¹²⁾. فإنَّ مسألة التَّمُوْج العَرُوضيَّ شَغَلت الشعراء والنُّقَّاد الأدبيين، وأصبحت

(9) ناجي علوش، "مقدمة لأعمال بدر شاكر السَّيَّاب الكاملة"، دار العودة، بيروت، 1971، ص ١١١ - ١١٢.

(10) "دُنْلي"، ص 107.

(11) راجع ناجي علوش، مصدر سابق، وكمال خير بك، مصدر سابق.

(12) أنظر الجزء الأول: "البني العروضيَّة في شعر سعيد عقل".

المعيار الذي على أساسه يَتِمُّ تقييم دَرَجَةِ الحداثة أو التقليديَّة في كلِّ نتاج شعريٍّ عربيٍّ، حتَّى إنَّ ناقدًا بارزًا محدثًا مثل عز الدين إسماعيل قد أخذَ هو أيضاً بسحر هذه الإشكالية⁽¹³⁾. إلّا أنَّ ما حاولت دراستنا برؤيته - وهذا ربّما أحد إسهاماتها غير المباشرة - هو أنَّ مسألة الحداثة في الشعر لا يمكن حصرُها بهذه الظاهرة الشكليَّة الوحيدة على الرغم من أهميتها.

وبعبارة أخرى، إذا كان التَّحرُّر من النماذج العروضية التقليدية هو السَّمة الصُّروريَّة لأيِّ حداثةٍ شِعريَّة، إلّا أنَّها ليست كافيةً للدَّلالة على الحداثة. وفي هذا السياق كان حَظُّ الشعراء-النُّقاد والمنظِّرون المحدثون حول هذه النُّقطة بالغ الأهميَّة، إذ لم يتعرَّفوا في أعمال سعيد عقل الغنائية إلى تجربة مشابهة لشعراء الحداثة على الرغم من وجود بعض السَّمات الشكليَّة المطابقة. ومع ذلك، لا يعود إلى المضمون أو إلى الموضوعات تعيينُ درجة الحداثة والتقليد في شعر ما، بل إنَّ هذا التَّعيين يَتِمُّ على مستوى العلاقة بين الشَّكل والمضمون مُبيِّناً قيمة العمل، وموقعه في تطوُّر التَّجربة الشعريَّة.

ضمن هذا السِّياق، لم يخطئ كثيراً بعض النُّقاد المُتحمِّضين نَجاء شعر سعيد عقل عندما رأوا في أعماله شكليَّة سَطحيَّة مرتبطة بمضمون طُفوليٍّ⁽¹⁴⁾. أمّا الآخرون، وهم أقلُّ تحفُّظاً مثل أدونيس، فحصرُوا إسهامه بتنقية اللُّغة الشعريَّة فقط، وعُدُّوه مألِيب الشعر العربيِّ المعاصر⁽¹⁵⁾. بالنَّسبة إلى هؤلاء، إنَّ تحرُّر سعيد عقل من النماذج العروضيَّة لم يكن له أيُّ وظيفة أساسية وإنَّما اقتصر على مجرد لعبة شكليَّة وسطحيَّة.

(13) عز الدين إسماعيل، "الشعر العربي"، م. م. س.

(14) إلهيا حاوي، "الرمزية والسرِّيَّة"، م. م. س.، ص 158.

(15) أدونيس، "مقدمة..."، م. م. س.، ص 96.

ما هي دلالة - وظيفة - تفكُّك البنى العروضيَّة التقليديَّة في الشعر العربيِّ المعاصر؟ رأى بعض نقَّاد الفنِّ ومنظِّريه في اللُّجوء إلى تهديم الشُّعراء المعاصرين للبنى العَرُوضيَّة التقليديَّة الَّذين عايشوا أحداث 1948⁽¹⁶⁾، ظاهرة مُساوية لِسُقُوط البنى التَّقليديَّة في المجتمع العربيِّ. أدرك ناجي علُّوش هذه المعادلة في قوله: "لم يكن سُقُوط المجتمع العربيِّ التَّقليديِّ مجرد سُقوط، فقد بدأت قِيَم هذا المجتمع المتأخَّر والمُحافظ بالانهيار أمام الحركة الصَّاعدة، تحت تأثير عوامل داخلية وخارجية. تميَّزت هذه الحركة بعمقِ بلغ الشعر العربيِّ الَّذي لم يعد يُمكنه أن يبقى حيث حدَّد له موقعه الخليل بن أحمد الفراهيدي⁽¹⁷⁾". وبلوغ هذا الانقلاب إلى الشعر العربيِّ، استعاد هذا الأخير مكانته في حركة التَّقَدُّم. لكي تندفع تجربة الشعر العربيِّ⁽¹⁸⁾. ويعدّد الكاتب العوامل السياسيَّة والاجتماعيَّة والفكرية لهذه التَّجربة إضافة إلى أهميَّة استيعاب أكثرَ وَغياً للتَّجربة الشعريَّة الغربيَّة وتأثير الماركسيَّة.

بالنسبة إلى ناجي علُّوش، حيث التَّفحُّع الشعريَّة السياسيَّة للسُّنِّيَّات واضحة، فإنَّ سُقوط الأشكال العَرُوضيَّة التقليديَّة يشكِّل رَدًّا لانهيار البنى الاجتماعيَّة المُهيمنة في المجتمع العربيِّ حتَّى سنة 1948. فالنَّفحة الثَّوريَّة، الَّتِي كانت في أساس الحَيَالِ الشُّعريِّ في تلك الحقبة (الخمسينيَّات والسُّتينيَّات) والَّتِي سعت إلى تحريك كلِّ شيء، لم يكن بإمكانها أن تتعايش مع بنية عَرُوضيَّة بالية تعبِّر عن الأزمنة الغابرة والمجتمع القديم. فسُقُوطها كان ضرورة جماليَّة شكلية وجوهريَّة.

(16) احتلال فلسطين وهزيمة الجيوش العربيَّة المفجعة.

(17) هو أوَّل منظرٍ للعروض العربيَّة، فقد ابتكر نماذج البحور الخمسة عشر، أما البحر السادس

عشر "المتدارك" فقد أدخله الأخفش.

(18) ناجي علُّوش، "مقدمة ديوان بلرد شاكر السياب"، م.س، ص 9.

لذلك شكّل شعر سعيد عقل وشعر المُحدّثين في الخمسينيّات والستّينيّات من القرن العشرين تعبيراً عن حساسيّتين مختلفتين، عن تصوّرين متناقضين للإنسان والعالم والمستقبل. فالشعر الحديث، نتاج وضع أيديولوجي-سياسيٍّ مُعيّن، وهو تطلّعات اجتماعيّة واضحة، لم يجد في شعر سعيد عقل ذي النّزعة الفردية نموذجاً أو مثلاً يحتذى.

فبالنسبة إلى سعيد عقل، لاقت المسألة الإيديولوجيّة إجابة مقنّعة وغير قابلة للدّخس منذ 1940، وقد عرّضها في "قدّموس". ففي وجه القومية العربية التي اجتاحت العالم العربيّ، رَفَع سعيد عقل لواء "قومية لبنانيّة" تبحث في عمق التاريخ القديم عن هويّة لبنانيّة تاريخيّة وإيديولوجيّة وجغرافيّة لم تغيّر أو تُغيّر "الغزوات" العربية أو غيرها - عوارض التاريخ حسب قوله... بينما كان المحدثون أكثر ميلاً لدمج لبنان بالعالم العربيّ ويرون في الجذور الفينيقيّة التي يدعو إليها سعيد عقل حقيقة طوباويّة وباطلة وغير تاريخيّة. مقابل العمق التاريخي لسعيد عقل، رفع المحدثون فضاء العالم العربي: تاريخان، وجغرافيتان، وتصوران متمايزان للإنسان والمجتمع والزّمن وتالياً الشعر.

ويتحوّل شعراً، سيتخذ كلّ من التّصوّرين المتقابلين أشكالاً مختلفة تميّز بالقلق الحاضر هنا، والغائب هناك. فسعيد عقل الذي كان قد اختار طريقاً أوصلته إلى المُطلَق، فلا وُجود للقلق عنده، أمّا الشعراء المُحدّثون فإنّ القلق يُضنيهم من كلّ صوب، فلا يقين يعوّض عنه. سيحدّد هذا التّباين في وجهات النّظر توّجههم في ما يتعلّق باختيار مراجعهم الغربيّة. فشعر سعيد عقل المصّبوغ بِنوع من الرّومنطقيّة والرّمزيّة، هو قبل كلّ شيء كلاسيكيّ - في المعنى الفرنسيّ للكلمة - وپرناسي إذ يولي الشّكل اهتماماً من دون سواه، ومراجعته هي خير معبّر عن هذه الميول: شكسبير، راسين، مالارميّه، فاليري. أمّا الشعراء المحدثون الذين وقعوا فريسة القلق الوجودي، فنماذجهم هي:

السرياليّون، سان جون برس، ت. س. اليوت، ريمبو، ميشو، غارسيا لوركا.. (19)

التاريخ، بالنسبة إلى سعيد عقل، مكتمل سلفاً، فالمطلوب منا اتباع الدرب المرسوم للوصول إلى الرفاه والمجد والعظمة. الغرب لا يشغله، فهو من خلق الإنسان اللبناني-الفينيقي، ألا يحمل اسم "أورب"، أميرة فينيقية وشقيقة البطل الأسطوري "قدّموس"؟ فالميتولوجيا مصدر نستقي منه قوتنا وليس ضعفنا. أما الماضي، فعلينا معرفة قراءة رموزه التي تصنع مجدنا، ورفض كل ما يحط من قدرنا. القطيعة غير موجودة بالنسبة إليه، فالإنسان اللبناني بقي على ما كان عليه دائماً، قوة حيوية تواجه المصاعب. فما عليه حاضراً إلا أن يعي عمقه التاريخي وإرثه الفريد ليندفع من جديد لغزو المستقبل. يمكننا، الآن، فهم غياب القلق في أعماله، وعدم ورود مُصطلح القلق والرّيبة في معجمه. يكفي أن يؤمن بالله ويلبّنان ليبلّغ المجد والسلام والرفاه والغبطة. وهذه الأخيرة تجسّد حالة عامة على مستوى الفرد: فالمجد الوطني والغبطة الفردية يخلقان عظمة اللبناني. وسعيد عقل هو تجسيد لهذه المعادلة.

إنّ هذه المسيحية المطمئنة والهائلة غريبة عن أعمال الشعراء المحدثين الذين يشعرون أنفسهم محرومين من كل سكّون واستقرار داخليين. فهم يتوقّون إلى إعادة صنع التاريخ، وإعادة بناء المجتمع، وإعادة تعريف الإنسان. كلّ شيء قطيعة بالنسبة إليهم، وبالتالي عدم. إنهم مُحاطون بالفراغ، وغير قادرين على التقدّم. فالماضي موضع استفهام، والمستقبل مُشوّش والحاضر مُحبط.

عليهم أن يَهْدِمُوا كلّ شيء لينبؤه من جديد. من هنا كان اضطرابهم، وقلقهم، وارتبابهم، وتحيرهم. ومن هنا كانت إنسانيتهم، وتمردهم الفرديّ كعبير عن التمرد الاجتماعيّ العام. لا يمكن للشعر عندهم أن يُحدّ بغنائية عاشقة هادئة

وصافية. حتى الحبّ عندهم حزينٌ وممّزّق. فتجربة كتلك التي عرفها المسيح ليست مجرد نزاع بين الرذيلة والفضيلة. فالمسيح، كما في قصيدة السيّاب، يوجز كلّ الضمير الشقيّ للإنسانيّة، إنّه مجاهدٌ، وليس إنساناً خارقاً نيتشويّاً كما عند سعيد عقل.

هل يمكن القول إنّ تجاوز شكل الكتابة المعروفة بالتقليديّة يجب أن يستجيب لمتطلّبات اجتماعيّة وإيديولوجيّة؟ إذا كانت هذه المتطلّبات تفسّر اللجوء إلى هذم الأشكال العروضيّة التقليديّة لدى الشعراء المحدثين، هل هذا يعني أن أيّ هدم آخر هو ترهة شكلية أو مجرد لعبة أسلوبية؟ هل البعد الإيديولوجي هو العامل الوحيد لأيّ تغيير؟ وهل للاضطراب والقلق الإنسانيّين الحضريّة في كلّ عمليّة تغيير...؟

إنّ تاريخ الأدب وبالأخصّ تاريخ تحولات أنماط الكتابة يُبرزان لنا حالات لم يتمّ فيها بالضرورة تجاوز الأشكال المؤرّونة وكذلك المضامين من خلال وغي موضوعي للمعطيات السوسولوجيّة والإيديولوجيّة: بودلير، ريمبو، مالارميه، فلوير (خاصّة في روايته "التربية العاطفيّة")، بروس، وسيلين أسهموا بطريقة حاسمة، من خلال تجارب وهموم شخصية بحثة، في أشكال الكتابة وتاليًا الموضوعات.

إنّ التأويل الإيديولوجي، وعلى الرّغم من صوابيّته في بعض الحالات، لا يمكنه وحده أن يحتكر تفسير الظاهرة الأدبيّة وفهمها، حتّى إنه يؤدي في حالات أخرى إلى تصنيف ذاتيٍّ للغاية يستخفّ بكلّ فنان لا تستجيب أعماله لاقتناعات النّاقد الإيديولوجيّة. من الصّعب أن نصادف نقادًا مثل جورج لوكاش يعرفون التّمييز بين البعد الإيديولوجي الظاهر في عمل ما ومزماه الكامن⁽²⁰⁾.

George Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, Petite Collection Maspéro, 1967, p. (20)

على سعيد آخر، إذا "كانت الحاجة أم الاختراع"، فهل يمكن للاضطراب أو القلق وَحْدَهُ أن يكون في أساس الإبداع الفَنِّي؟ ألا يحقّ للفرّج والغبطة والمجد أن تَسْتَوْطِنَ جمهوريّة الفنّ وتُسَهِّمَ في تقدّم الأشكال الفَنِّيّة؟... كلّ تمييز وكل احتكار يجب أن يلغى من المجال الفَنّي. تكمن قيمة العمل في نتيجة التفاعل بين مضمون وشكل، تفاعل جدليّ يَنسأه الجدليّون أنفسهم أحياناً. فللصّغير الفَرَح كما للصّغير الشَّقِيّ حقّ في الفنّ. ويمثّل سعيد عقل هذا الصّغير الفَرَح في الشعر العربي المعاصر؛ وسيكون من الإجحاف ألاّ نعترف له به.

مرّ الشعر العربيّ في النّصف الأوّل من القرن العشرين في ثلاث مراحل: مرحلة تقليديّة أنتجت الموضوعات والأشكال الموروثة، ومرحلة ثانية مجدّدة على مستويي المضمون والشّكل، ومرحلة ثالثة رومنطقيّة مُشَبَّعة بالحُزن والغضب والتّمرد من جهة، ومأخوذة من جهة أخرى بالزُّخرفة والتّجميل الشكليّين⁽²¹⁾. في هذا التّصنيف المعتمد لَدَى العديد من مؤرّخي الأدب العربيّ المعاصر، يحتلّ سعيد عقل موقعه في هذه المرحلة الثالثة الرومنطقيّة ذات المظهر الشّكليّ.

ولهذه المراحل المختلفة ممثلوها: أحمد شوقي يمثّل المرحلة التقليديّة، وجبران خليل جبران يمثّل وَحْدَهُ المرحلة الثّانية، والباس أبو شبكة والأخطل الصّغير وصلاح لبكي يمثلون الرُّومنطقيّة الكئيبة للمرحلة الثّالثة؛ وبين الرُّومنطقيّة الكئيبة والرُّومنطقيّة الشّكليّة يتعيّن موقع خليل مطران الذي معه تحقّقت وحدة القصيدة العربيّة؛ وأخيراً الرُّومنطقيّة الشّكليّة التي هي مَثَلٌ مُغْلَق من دون أيّ انفتاح على العالم، (حسب أدونيس) ومن دون أيّ رؤية، فهي عودة جديدة إلى الميُول التقليديّة في بداية القرن: هنا في هذه المرحلة الأخيرة، يتعيّن موقع سعيد عقل⁽²²⁾.

(21) أدونيس، "مقدمة..."، م.س. ص 77.

(22) أدونيس، م.س.، ص 78-97.

في الواقع، بعد الحزن والكآبة الرومنطيقيتين المتمثلين بأبي شبكة ومطران، جاء سعيد عقل ليدخل البهجة والأمل إلى شعر يتأكله اليأس، وليكمل المشروع الذي شرع به جبران، والذي تابعه مطران جزئياً في ما يتعلق بالقيود المفروضة على اللغة الشعرية وضرورة التحرر منها. لا يشكل فن سعيد عقل عودة إلى موضوعات الشعر الكلاسيكي التقليدية تحت مظاهر شكلية محدثة. بل على العكس احتلت موضوعات الفرح والمجد والمطلق والكون مكاناً شعرياً جديداً لم يسبق أن عرفه الشعر العربي بهذا الاتساع. لقد أدخل سعيد عقل شعرية جديدة منبثقة من رؤية وتصوّر للإنسان والعالم. في ذلك أيضاً، يكمل سعيد عقل جبران، صاحب الرؤى الذي سعى إلى عالم أفضل.

فهذا التغيير الموضوعاتيّ تطلّب ابتكار أشكال تعبيرية جديدة، لذلك عمد سعيد عقل إلى لغة شعرية جديدة إنّ من حيث الصور الشعرية، أو الأشكال العروضية، أو اللغة وتراكيبها.

في ما يخص الصور الشعرية، كان سعيد عقل أحد الشعراء القلائل الذين أجادوا استخدامها بشكل شبيه منظم. إنّ تنقية اللغة الشعرية التي تكلم عليها أدونيس تكمن في هذا الإلغاء المرحلي لصالح تعبير مصوّر للعواطف والاحاسيس والدوافع الداخلية. وبذلك تصبح الصورة المجازية خاصية اللغة الشعرية السعقلية لم يسبقه أحد إليها. ولبلوغ هذا المستوى الرفيع من الشفافية الشعرية، كان عليه أن يذلل أيّ عائق يبرز أمامه إن من ناحية العروض أو من ناحية التراكيب النحوية. هذا ما يفسّر اللجوء إلى تفكيك البنى العروضية انطلاقاً من حاجات تختلف عن تلك التي حدثت بالمحدثين لإنجاز مثل هذه العملية. فالفرح كما الحزن، والسكون كما الاضطراب، يمكنهما أن يحولا العالم... والبنى العروضية.

تستجيب الصور الشعرية، إضافة إلى تفكيك البنى العروضية، لضرورات تعبيرية، وهي ليست لعبة شكلانية من دون هدف أو غاية. فحدائث هذا الشعر

تتطابق مع حداثة الموضوعات الجديدة في الشعر العربي. وبذلك يتحقّق تماشك شعريّ آخر بين الشكل والمضمون على أسس مختلفة عن تلك التي ميّزت شعرَ الحداثة العربيّ في الخمسينيّات والستينيّات من القرن العشرين. إذًا، إن سقوط نموذج شكلي ليس مرتبطًا بسقوط بنية اجتماعيّة، فهناك أسباب أكثر تعقيداً تحدّد الانتقال من شكل تعبريّ إلى آخر.

يبقى علينا عرض ظاهرة ساهمت أيضًا في شهرة سعيد عقل، ألا وهي ظاهرة استعماله الخاصّ لِلُّغة العربية وتراكيبها النحوية، ولاسيّما أنه يتمتّع بمعرفة عميقة لكل تفاصيل اللُّغة العربيّة الغنيّة والمعقّدة. لم يظهر عنده أي لحن تعبري أو ركافة نحويّة، حتّى إنّه عمد أحيانًا إلى تراكيب مهجورة وكلمات نادرة الاستعمال لإضفاء المزيد من الدلالة على شعره.

يتميّز فنّ سعيد عقل على مستوى البنى النحوية بثلاثة أنساق نوعيّة: التكثيف، والتوسيع، وبعض الاستعمالات النادرة. فهو يُحاكي مالارميّه إذ يلجأ بِمَهارة إلى نَسق التكثيف الذي يشكّل في الواقع ظاهرة حذف ينزل بأجزاء مختلفة من الكلمة.

نلاحظ عنده حذفًا للمُصَوِّتات:

● /يَم/ بدلًا من /يَم/ :

...يَم⁽²³⁾ تَعَالَى

أَنْفُكَ، يَم وَجْهُكَ ضَاءً أَبْلَج⁽²⁴⁾

وحذف بعض الحروف مثل /م/ بدلًا من /مِنْ/ :

الله يا أَحْضَرَمِ اللُّوزِ لَا

(23) يَم أو يَم: لماذا؛ أداة استفهام مؤلّفة من /يَم/ و/ما/ الاستفهاميّة. تلجأ اللغة الشعرية عادة إلى حذف الحركة لضرورات عروضيّة.

(24) "قصائد من دفترها"، قصيدة "زهرة بتفج"، ص 82.

م الوزد...⁽²⁵⁾

وأحياناً يطاول الحذف عدّة حروف في كلمة: /الأك/ بدلاً من /إلا/

إياك/⁽²⁶⁾:

لَمْ يَزَلْ لِي إِلَّاكَ، يَا صُنْفَرُ أَوْرَاقِي...

أما الحذف الأطراف، فهو الذي يطال /الذي/ ويتحوّل إلى /أل/ التعريف التي تسبق الفعل، أو ظرف المكان أو الزمان، وحرف الجرّ الذي يصل الفعل بالمفعول به.

● /أل/ قبل الفعل:

أَوَاهُ أَيْنَ الطُّفْلَةُ الْيَعْنِي⁽²⁷⁾

جَمَالُهَا؟...⁽²⁸⁾

أما نازك الملائكة التي عادت إلى صفوف التقليديّة، فقد عارضت بشدّة إدخال الـ/أل/ على الفعل، وانتقدت الشاعر نظير عظمة في استعماله لها في قصيدته "اللحم والسّنابل"، وحقّقتها في ذلك أنّ هذا يخالف قواعد اللغة العربيّة التي تحتفظ بـ"أل" التعريف للأسماء فقط، وأنّ إدخال "أل" أمام الفعل يفقد هذا الأخير ديناميّته ويفرض عليه جمود الأسماء. "فالفعل الذي يشكّل إنسانيّة اللّغة" يَخْسِرُ بذلك كلّ صفاته على حدّ قولها⁽²⁹⁾.

في جميع الحالات، فالجمود شأنه شأن الدّيناميّة، هو حالة وجدانية يمتلك (الجمود) صفات عديدة، من بينها صفة توقيف الحركة ونشرها في الفضاء. فالرواية الجديدة الفرنسيّة عودتنا على هذه الأوصاف الجامدة، لذلك لا يصدمنا

(25) "دلي"، قصيدة "خضراء العيين"، ص 31.

(26) لا يستعمل هذا الوصل للكلمتين في اللغة العربيّة.

(27) "قدموس"، ص 100.

(28) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "دادا"، ص 55.

(29) "نازك الملائكة"، "قضايا..."، م.س. ص 329.

جمود الأفعال هذا، طالما أنَّ الشَّعر هو قبل كلِّ شيء فضاء وليس حركة زمنية. لذا لا يبدو لنا هذا التَّسق الذي استعمله سعيد عقل مستهجنًا على الرَّغم من مفارقتة النحوية.

● "أل" أمام ظرف المكان والزمان:

والدَّرَجُ الحالي يَزِفُون
والْفَوْقَةُ⁽³⁰⁾ تُعْرِشُ يَاسَمِينَةَ⁽³¹⁾

يا رَعْدَه مَوْعِدَا

يملأ مِنِّي الغَدَا⁽³²⁾

يذكّرنا هذا الغدا "بالغدوات الجميلة" لفيرلين⁽³³⁾، و"اليوم الجميل" لماراميه⁽³⁴⁾.

إنَّ "أل" التعريف التي تسبق ظرف الزمان (غدا) تعطي الزَّمان المحدّد قياسًا أوسع من الذي قد يعبّر عنه المصطلح في استعماله الطَّبِيعي. لقد أراد فيرلين وماراميه التعبير عن اللامحدّد والأزمني من خلال البنية الأسمية. أمّا بالنسبة إلى أنساق الاتّساع، فنقع على نوعين: نوع يقضي بتتابع عدّة حروف جرّ وآخر يقضي بإعطاء فعلين لفاعلٍ واحدٍ يُعرف بالعربية تحت اسم "اشتغال". تتمتّع هذه الأنساق بميزة خلق إيقاع مترجّح يشدّد على موسيقى البيت.

(30) الفوقه = الذي فوقه: ظرف مكان.

(31) "أجمل منك؟ لا"، قصيدة "درج"، ص 94.

(32) "رندي"، قصيدة "نجوى القمر"، ص 102.

(33) Paul Verlaine, *Sagesse*, "Les Faux beaux jours...", I, 7. Messein, Editeur, "Si ces hiers allaient manger nos beaux demains".

(34) Stéphane Mallarmé, *Poésies*, "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui", LGF, Paris, 1977, p.75.

أخيراً يعمد سعيد عقل غالباً إلى صيغة الجمع المبالغ الذي لا تُصادفه في اللغة العربية مثل / شتاءات/ (35)، / أنملي/ (36)، و/ قِمَات/ (37). ولهذه الجموع المبالغة قيمة تعبيرية وشعرية أيضاً تهدف إلى توسيع الدلالة المشتركة للمصطلحات، وذلك بتخصيصها بقيَم أكثر اتصالاً بالمَوْضوعاتِ المكانية.

فهذه اللغة، التي يُجيدها سعيد عقل بمهارة متألّفة، هي اليوم في خدمة موضوعة ما. فالتكثيف والتوسيع والجمع المبالغ ليست محاولات أسلوبية لا جذوى منها، إنّما هي وسائل تكتسب وظيفتها في إنتاج الفضاء الخاص بالشاعر. لم يعد بالتّالي موقف الملائكة مقبولاً اليوم، إذ تكشفَتْ حُبَّجُها عن "أصولية" تقليدية في العروض كما في التراكيب النّحوية التي تُخسُّ الشعراء في حدود مُلْزِمة تقضي على الإبداع والخلق. إنّ إجادة استعمال اللغة هي، أحياناً تجاوزٌ وتحويرٌ لِتراكيبِ هذه اللغة لصالح مقتضيات الإبداع الفنيّ.

لقد تمكّن شعر سعيد عقل من خلال مضمون أعماله وبنائها العروضية وصورها ولغتها أن يخلق تماسكاً وتجانساً نادراً ما يبلغهما الشعراء العرب في القرن العشرين. لذا نجد صعوبة في تصنيفه داخل تيّار محدّد، إنّهُ ينتمي إلى كلّ التيارات وليس إلى تيّارٍ واحد. ويصبح هذا التصنيف أكثر صعوبة في حال كان المعيار الذي نعتمده هو المعيار الأوروبي-الفرنسي. فسعيد عقل ليس رومنتيقياً بحثاً، ولا رمزيّاً بحثاً، ولا پرناسياً بحثاً. إنّهُ أحد أوائل الشعراء الحقيقيين في مجال الحدّاثَة الشعرية، إذا كنّا نفهم "الحدّاثَة" استقلالاً عن النماذج الغريبة من دون أن يعني ذلك قطعية، ولكن تفاعل ومحاكاة حرّة وغير مستعبدة كما أحبّ الكلاسيكيّون الفرنسيّون تردادها.

(35) يمكن أن يكون جمع شتاء، شتوا أو أشتيا، أنظر "لسان العرب"، موضوع شتاء.

(36) يمكن أن يكون جمع أنملة، أنامل أو أنملات، أنظر "المحيط"، الجزء الرابع، موضوع نمل، ص 61.

(37) يمكن أن يكون جمع قَمَة، قمم، أنظر "لسان العرب"، الجزء السابع، موضوع قمم، ص 494.

ثبت المصادر والمراجع

I - مؤلفات سعيد عقل :

● الأعمال المسرحية :

بنت يفتاح، (1935) المطبعة الكاثوليكية، بيروت.
قدموس (1944، 1947، 1961)، المكتب التجاري، بيروت.

● الدواوين الشعرية :

المجلدية (1937، 1960)، المكتب التجاري، بيروت.
رندي (1971)، دار نوفل، ط4، بيروت.
أجمل منك؟ لا (1960)، المكتب التجاري، بيروت.
أجراس الياسمين (1971)، دار نوفل، بيروت.
قصائد من دفترها (1973)، دار بدران وشركاه، بيروت.
دلزي (1973)، دار نوفل، بيروت.
كما الأعمدة (1974)، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
الخماسيات (1991)، دار نوبيليس، بيروت (جاهزة من العام 1978،
وصدرت تباعاً في صحيفة لبنان التي كان يديرها سعيد عقل بنفسه).

● أعمال في الشر الشعري:

كتاب الورد 1 (1972)، مكتبة نذاف، بيروت.
كتاب الورد 2 (غير منشور ولكن صدرت مقتطفات منه في جريدة لسان الحال).

الأيدي المتشابكة (صدرت مقتطفات منها في جريدة لسان الحال)
سفر الأسفار (صدرت مقتطفات منه في جريدة لسان الحال).

● محاولات أدبية:

كأس لخم (1960)، المكتب التجاري، بيروت.

● قصص:

لبنان إن حكى (1960)، دار نوفل، بيروت.

● مقدمات:

مقدمة المجدلية، "في الشعر" (1937).
مقدمة قدموس، "خلاصة لبنانية" (1944).

● بيانات سياسية:

مسألة النخبة (1954)، نفذ (طبعة خاصة).
الوثيقة التبادعية (1976 - طبعة خاصة).
حقائق الطليعة التبادعية (1976 - طبعة خاصة).

● أعمال في اللغة اللبنانية:

يارا (1960)، مكتبة أنطوان، بيروت.
خماسيات (1978)، منشورات قدموس، بيروت.

- مقدمة لـ "روميو وجولييت" (1968)، أجمل كتب العالم، بيروت.
مقدمة لنص أفلاطون "دفاع سقراط" (1968) أجمل كتب العالم، بيروت.
مقدمة لـ "مرجوحة القمر" لصالح لبكي (1970) أجمل كتب العالم، بيروت.
مقدمة لـ "أفعال لافونتين" (1972) أجمل كتب العالم، بيروت.
مقدمة لـ "إنجيل يوحنا" (1970) أجمل كتب العالم، بيروت.

II - المراجع والمصادر

● العربية

- ابن عبد ربّه (1951)، العقد الفريد، دار صادر، بيروت.
- ابن منظور (1968)، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
- أحمد، محمد فتوح (1978)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 2، دار المعارف، القاهرة.
- أدونيس (1971)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت.
- إسماعيل، عز الدين (1981)، الشعر العربي المعاصر، ط 2، دار العودة، بيروت.
- الأيوبي، ياسين (1988)، مذاهب الأدب - الرمزية، دار الشمال، طرابلس - لبنان.
- جندي، درويش (1958)، الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر، القاهرة.
- الحاج، جورج زكي (1981)، الفرح في شعر سعيد عقل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت.
- حاوي، إيليا (1980)، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت.

- حقّي، ممدوح (1981)، المروض الواضح، ط 15، مكتبة الحياة، بيروت.
- سعادة، أنطون (1936)، الصراع الفكري في الأدب السوري، بيروت.
- سعيد، خالدة (1979)، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت.
- شرف، محمد حفني (1965)، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، نهضة مصر، القاهرة.
- صايغ، جوزيف (1973)، سعيد عقل وأشياء الجمال، دار الثقافة، بيروت.
- عبود، مارون (1979)، دمس وأرجوان، مجلد 5، دار الثقافة، بيروت.
- علّوش، ناجي (1971)، مقدّمة لديوان بدر شاكر السياب، دار العدة، بيروت .
- غريب، جورج (1963)، سعيد عقل والفزل الخلاق، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- فاخوري، محمود (1974)، سفينة الشعراء، مكتبة الثقافة، حلب.
- كرم، أنطوان غطّاس (1949)، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشف، بيروت.
- لبكي، صلاح (1964)، لبنان الشاعر، دار الحضارة، بيروت.
- محفوظ، حافظ (1970)، سعيد عقل، من أنت؟، الأنوار، 1/3/1970.
- الملائكة، نازك (1978)، قضايا الشعر المعاصر، ط 5، دار العلم للملايين، بيروت.
- نصار، حسين (1980)، القافية في العروض والأدب، دار المعارف، القاهرة.

- Aragon, Louis (1975), *Les yeux d'Elsa*, éd. Seghers, Paris.
- Barthes, Roland (1977), «Analyse structurale des récits», *Poétique du récit*, éd. Du Seuil, coll. Points, Paris.
- Baudelaire, Charles (1972), *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Benveniste, Emile (1966), *Problèmes de Linguistique Générale*, Gallimard, Paris.
- Blachère, Régis (1959, 1960), "Deuxième contribution à l'histoire de la métrique arabe: notes sur la terminologie primitive", *Arabica* (1959), Paris; et "Métrique et Prosodie arabes à la lumière des publications récentes", *Arabica* (1960), Paris.
- Bouhdiba, Abdelwahab (1975), *La Sexualité en Islam*, PUF, Paris.
- Brunschvig, Robert (1938), "La versification arabe classique. Essai d'une méthode nouvelle", *Revue Africaine* 81, Paris.
- Chomski, Noam (1969), *Structure syntaxiques*, éd. Du seuil, coll. Points, Paris.
- Cohen, Jean (1966), *Structure du langage poétique*, Flammarion, Coll. Champs, Paris.
- Courtès, Joseph (1976), *Introduction à la sémiotique narrative discursive*, Hachette, Paris.
- Cressot, Marcel (1963), *Le Style et ses techniques*, PUF, Paris.
- Dubois, Jean et F. Charlier (1970), *Éléments de linguistique française: Syntaxe*, éd. Larousse, Coll. Langue et langage, Paris.
- Durtal, Jean (1970), *Sa'id 'Aql, un grand poète libanais*, Nouvelles Editions Latines, Paris.
- Faurisson, Robert (1962), "A-t-on lu Rimbaud?", *Revue Bizarre*, Nos. 21/22.

- Genette, Gérard (1966, 1972), *Figures I* (1966) et *Figures III* (1972), Editions du Seuil, Paris.
- Girard, René (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, éd. Bernard Grasset, Paris.
- Girard, René (1972), *La violence et le sacré*, éd. Bernard Grasset, Paris.
- Grammont, Maurice (1968), *Petit traité de versification française*, éd. Armand Colin, Paris.
- Greimas, A. J. (1966), "*Sémantique Structurale*", éd. Larousse, Paris.
- Giraud, Pierre (1968), "Les fonctions secondaires du langage", in *Langage*, sous la direction d'André Martinet, Bibliothèque de la pléiade, Paris.
- Hamilton, Edith (1962), "*La Mythologie*", Marabout Université.
- Hugo, Victor (1965), *Les Contemplations*, Gallimard, Paris.
- Jakobson, Roman (1963), *Essais de Linguistique générale*, édition de Minuit, Paris.
- Kheir Beik, Kamal (1978), *Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine*, Publications orientalistes de France, Paris.
- Le Guern, Michel (1975), *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, éd. Larousse, Paris.
- Lukacs, Georg (1967), "*Balzac et le Réalisme Français*", Petite collection Maspéro, Paris.
- Mallarmé, Stéphane (1977), "*Poésies*", L.G.F., Paris.
- Martinet, André (1975), *Langage*, Bibliothèque de la pléiade, Paris.
- Miquel, André et Kemp, Percy (1984), *Majnoun et Layla: l'amour fou*, éd. Sindbad, La Bibliothèque arabe, Paris.
- Morin, Lucien et Tarabay, Edouard (...), *Ontologie de la littérature arabe contemporaine III*, La Poésie, Edition du seuil, Paris.
- Nasr, Naji (1977), *Sa'id 'Aql philosophe*, Publications du Cénacle Libanais, Beyrouth.
- Pouillon, Jean (1946), *Temps et roman*, éd. Gallimard, Paris.

- Proust, Marcel (1954), *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris.
- Propp, Vladimir (1970), "*Morphologie du conte*", éd. Du Seuil, Coll. Points, Paris.
- Ricardou, Jean (1971), "*Pour une théorie du nouveau roman*", éd. Du Seuil, Coll. Tel Quel, Paris.
- Ricoeur, Paul (1975), *La Métaphore vive*, éd. Du Seuil, Paris.
- Rimbaud, Arthur (1972), *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- Saussure, Ferdinand de (1976), *Cours de linguistique Générale*, éd. Payot, Paris.
- Suleiman, Suzanne (1977), "Le récit exemplaire", in *Poétique* No. 32 novembre, Seuil, Paris.
- Todorov, Tzvetan (1968), "*Qu'est-ce que le structuralisme 2 - Poétique*", éd. Du Seuil, Coll. Points, Paris.
- Valéry, Paul (1935), «Réflexions sur l'art», *Bulletin de la Société française de Philosophie*, mars-avril, Paris.
- Valéry, Paul (1936), *Variétés III*, Gallimard, Paris.
- Weil, Gothold (...), "Aroud", *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle Edition II, pp. 688 à 698.

المحتويات

9	تجربتي مع سعيد عقل
13	مقدمة عامة
23	الجزء الأول: البنى العروضية في شعر سعيد عقل
27	I - البحور الشعرية في أعمال سعيد عقل (محاولة تصنيف)
	II - العروض السَّعْلِيَّة
45	(من كلاسيكية إلى أخرى، وبعض مظاهر الحداثة)
85	III - موقع سعيد عقل في تطوّر الأشكال الشعرية المعاصرة
89	الجزء الثاني: جمالية الصورة في شعر سعيد عقل
97	I - أشكال التشبيه في شعر سعيد عقل
112	II - دلالة الكناية في "المجدلية" و"قدموس"
118	III - بنى المجاز المرسل في "قصائد من دفترها"
126	IV - الاستعارة، تعبيراً أسلوبياً في الغنائية السعقلية
150	V - موضوعات غنائية وأشكال شعرية
175	الجزء الثالث: الفضاء الشعري عند سعيد عقل
181	I - أبعاد العظمة أو جدلية تخطي الذات

- II - النبعة، أو الفرح الوجودي 208
- الجزء الرابع: الحقل الدلالي-المُعْجَمِي في أعمال سعيد عقل الغنائية
- (جَدُولَة وتحليل) 239
- I - جدول شامل بأهمّ الحقول الدلالية 241
- II - من أجل تفسير رمزي للحقل الدلالي في 'الأعمال الغنائية' 266
- خاتمة عامة 285
- موقع سعيد عقل في الشعر العربي المعاصر 285
- ثبت المصادر والمراجع 301

لم تشكّل أعمال سعيد عقل حتى الساعة موضوع تحقيق منظم ومعَمَّق من قِبَل النُّقْد الأدبيّ والجامعيّ. إذ باتت الآراء حول شعره والمكان الذي يشغله في الشعر العربيّ المعاصر مبهمة وذاتية. فبين مديح مُغالٍ واتهام جارح، لم تجد أعماله مكانتها المناسبة.

فالتَّحِيرُ الذي يَسِمُ موقف النقد تُجاه الانتماء الحقيقي لسعيد عقل إلى مدرسة أدبية محدّدة، رومنتيقية أو رمزية، يقابله موقف قاطع لجهة عدم الرُّغبة في تصنيفه من بين الشعراء المحدثين. بذلك أصبح شعر سعيد عقل ظاهرة غير قابلة للتصنيف، تُحاكي فرادتها شخصيته الفدّة.

لقد تمكّن شعر سعيد عقل من خلال مضمون أعماله وبناها العروضية وصورها ولغتها أن يخلق تماسكاً وتجانساً نادراً ما بلغهما الشعراء العرب في القرن العشرين. لذا نجد صعوبة في تصنيفه داخل تيار محدّد، إنّه ينتمي إلى كلّ التيارات وليس إلى تيار واحد. فسعيد عقل ليس رومنتيقياً بحتاً، ولا رمزيّاً بحتاً، ولا پرناسياً بحتاً. إنّه أحد أوائل الشعراء الحقيقيين في مجال الحداثة الشعرية.

هند أديب

- أستاذة مادة الأدب الحديث والمعاصر في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الجامعة اللبنانية منذ العام 1979.

- ترأست قسم اللغة العربية وأدائها لعدة دورات.

- لها العديد من الأبحاث في الأدب والشعر المعاصرين. وقد صدر لها، بالتعاون مع الدكتور ياسين الأيوبي، كتاب بعنوان: المتنبي في عيون قصائده.

Bibliotheca Alexandrina



0799288

ISBN 978-9953-71-514-8



9 789953 715148